

Giovana Beatriz Manrique Ursini

**DESVENDANDO TRISHA BROWN:
DESCRIÇÃO DA OBRA DESSA COREÓGRAFA E DANÇARINA**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós Graduação em Estudos da Tradução
da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Estudos da Tradução
Orientador: Prof. Dr. Dirce Waltrick do
Amarante

Florianópolis
2016

Manrique Ursini, Giovana Beatriz
Desvendando Trisha Brown : Descrição da obra dessa
coreógrafa e dançarina / Giovana Beatriz Manrique Ursini ;
orientadora, Dirce Waltrick do Amarante - Florianópolis,
SC, 2016.
241 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Trisha Brown. 3. Dança
contemporânea . 4. Tradução . I. Waltrick do Amarante, Dirce
. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Giovana Beatriz Manrique Ursini

**DESVENDANDO TRISHA BROWN: DESCRIÇÃO DA OBRA
DESSA COREÓGRAFA E DANÇARINA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Estudos da Tradução.

Florianópolis, 12 de julho de 2016

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Andréia Guetini- Presidente da banca
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante- Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. André Cechinel
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

Florianópolis
2016

Para minha mãe,
Maria Isabel Manrique Ursini.
A pessoa mais inteligente que conheço.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade da vida.

Sou grata a minha família por todo o apoio que me foi oferecido durante a construção deste texto dissertativo.

Agradeço a minha orientadora, Dirce Waltrick do Amarante, pelas suas sugestões para o desenvolvimento deste trabalho, por ter me auxiliado durante boa parte da minha vida acadêmica e por todos os ensinamentos que levarei por toda a minha jornada na academia e na vida.

Sou grata à CAPES por ter me concedido apoio financeiro durante os dois anos de pesquisa para a idealização desta dissertação.

Agradeço a minha amiga Karla Ribeiro por ter me ajudado na revisão deste texto. Muito obrigada por suas considerações e pela ajuda.

Sou grata a todos os colegas e professores que conheci durante a minha pesquisa na PGET. Todos foram muito importantes para a ampliação do meu conhecimento na área dos estudos tradutórios.

Agradeço a banca examinadora pela paciência em ler o meu texto e formular críticas construtivas para aprimorá-lo.

A dança?
Não é movimento súbito gesto musical,
É concentração, num momento, da humana graça
natural.
(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado aborda a obra da coreógrafa e dançarina Trisha Brown. Esta pesquisa pretende mostrar uma parte das transformações da dança através da descrição dos principais pontos do trabalho dessa coreógrafa pós-moderna. No primeiro capítulo, são apresentados alguns elementos importantes das coreografias da artista. Entre eles, a sua nova visão sobre o corpo, a relação música e dança; o acaso; novas experimentações com o espaço, entre outros. Na segunda parte do texto é feita uma comparação entre a obra da bailarina Deborah Colker e alguns pontos da obra de Trisha. Essa análise é realizada por meio de exemplos de peças das duas coreógrafas. No terceiro capítulo é feita uma linha histórica sobre a dança ocidental, um estudo desde o balé clássico até a dança contemporânea. No trecho final desta dissertação é feito o comentário da tradução de dois ensaios presentes no livro: *So The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Trisha Brown. Tradução Técnica.

ABSTRACT

This dissertation of master degree approaches as principal focus the work of the choreographer and dancer Trisha Brown. Dance is an art that is in constantly mutation. This research intends to show a part of transformation of this art through of description of the main points of the work of this post-modern choreographer. In the first chapter some important elements of this choreographer's choreographies are shown. Including her new vision about the body; the relationship between music and dance; chance; new experimentations with the space, among others. In the second part of the text, a comparison between the works of the Brazilian dancer Deborah Colker and some points of the works of Trisha are made. This analysis is made through examples of plays of both choreographers. In the third chapter, a historical line about the occidental dance is made, like a study since the classical ballet until the contemporary dance. In the final excerpt of the dissertation, a comment about the translation of two essays of the book: *So The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* is made.

Keywords: Contemporary Dance. Trisha Brown. Technical Translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alguns gestuais de Trisha Brown na peça Watermotor de 1978...	34
Figura 2 – Leaning Duets.....	36
Figura 3 – Ensaio da peça Locus.....	41
Figura 4 - Desenhos para a peça Locus.....	46
Figura 5 - Desenhos para a peça Locus.....	47
Figura 6 - Peça Spiral.....	53
Figura 7 - Peça Group Primary Accumulation.....	54
Figura 8 - Peça Planes.....	60
Figura 9 - Peça Homemade.....	61
Figura 10- Man Walking Down The Side of a Building.....	67
Figura 11 - Glacial Decoy.....	69
Figura 12- A presença da parede de escalada na peça Planes de Brown (primeira figura) e no espetáculo Velox de Deborah Colker.....	87
Figura 13 – Casa e Group Primary Accumulation.....	90
Figura 14 - O desafio da gravide em Walking in the Wall e Nó.....	92
Figura 15 – Vasos e Floor of The Forest.....	95
Figura 16 – Ilustração do balé da corte.....	98
Figura 17 – Trecho do Lago dos cisnes, montagem da Cia Brasileira de balé.....	104
Figura 18 - Isadora Duncan com um figurino baseado na cultura grega.....	108
Figura 19 - Isadora Duncan em La Marseillais de 1916.....	109
Figura 20- Coreografia de contato improvisação.....	122
Figura 21 – Apresentação de Huddle.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	25
1 TRISHA BROWN1.....	32
1.1JUDSON DANCE THEATRE.....	38
1.2 EARLY WORKS	61
2 UM POUCO DE TRISHA BROWN EM DEBORAH COLKER.....	82
3 DO BALÉ CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO NA DANÇA OCIDENTAL	97
3.1 BALÉ CLÁSSICO.....	97
3.2 DANÇA MODERNA.....	102
3.3 DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	115
4 COMENTÁRIO DA TRADUÇÃO DE DOIS ENSAIOS DO LIVRO TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE DOES NOT WHETHER I HAVE STOPPED DANCING.....	130
4.1 FUNCIONALISMO NA TRADUÇÃO.....	133
4.2 PROCESSO TRADUTÓRIO.....	138
4.3 FROM FALLING AND ITS OPPOSITE, AND ALL IN-BETWEENS DE PHILIP BITHER	140
4.4 IF YOU COULDN'T SEE ME: THE DRAWINGS OF TRISHA BROWN DE PETER ELEEY.....	142
4.5 PROBLEMAS E SOLUÇÕES NA TRADUÇÃO.....	144
CONCLUSÃO.....	158
BIBLIOGRAFIA.....	163
ANEXOS	126
ANEXO A - TRADUÇÃO DO ENSAIO IF YOU COULDN'T SEE ME- THE DRAWINGS OF TRISHA BROWN DE PETER ELEEY PRESENTE NO LIVRO TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE DOES NOT KNOW WETHER I HAVE STOPPED DANCING	169
ANEXO B - TRADUÇÃO DO ENSAIO FROM FALLING AND ITS OPPOSITE AND ALL THE IN- BETWEENS DE PHILIP BITHER PRESENTE NO LIVRO TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE DOES	

NOT KNOW WETHER I HAVE STOPPED DANCING
.....219

INTRODUÇÃO

A contemporaneidade trouxe diversas possibilidades para o mundo artístico. Os artistas começaram a ter mais liberdade para expressar os desejos inovadores das suas mentes. Esse fenômeno só foi possível por causa da ousadia de certos artistas experimentais em transformar o senso comum das artes. Vários elementos “estranhos” foram agregados nas obras de arte, noções cotidianas começaram a ser mais presentes, resultando na desconstrução de diversas convenções artísticas.

Na dança, essas mudanças ocorreram e ainda estão acontecendo em todo o mundo. Agora, uma simples caminhada, um pequeno gesto, uma improvisação e até mesmo a escalada de um prédio podem ser taxados como coreografias de dança. O bailarino não precisa mais se movimentar com o corpo em pé, ele pode dançar deitado, sentado ou até mesmo preso ao teto. As peças nem sempre são apresentadas nos teatros, espetáculos acontecem em lugares alternativos como na rua. Essas são apenas algumas alterações que o pós-modernismo trouxe para a arte dançante.

O foco deste trabalho é a obra da dançarina e coreógrafa norte-americana Trisha Brown. Uma das artistas responsáveis por esse período de grandes transmutações na forma de se vivenciar a dança. Também, uma das propostas foi a de mostrar um pouco dessas mudanças.

Trisha Brown nasceu em Aberdeen, em Washington, em 25 de novembro de 1936. O seu irmão era esportista, então, desde muito nova foi treinada para se tornar uma atleta olímpica. Não seguiu essa carreira e, aos treze anos, iniciou os seus estudos na dança. Fez graduação na Mills College, onde teve contato com técnicas da dança moderna. Em 1961, muda-se para Nova Iorque. No ano seguinte, auxilia na criação do *Judson Dance Theatre* juntamente com Yvonne Rainer, Steve Paxton e outros artistas. Em 1970 funda a sua própria companhia de dança, a *Trisha Brown Dance Company*. Continua dançando e coreografando até a sua aposentadoria em 2013, aos 77 anos de idade. Estudar a obra de Trisha pode ser complicado devido à quantidade de elementos presentes nos seus trabalhos. A coreógrafa explora diversos pontos da dança através de experimentações coreográficas. Escolher o que apresentar sobre o seu trabalho é uma tarefa necessária porque a sua arte pode ser analisada pelos mais diversos ângulos. É possível desenvolver uma pesquisa apenas sobre o corpo proposto por Trisha nas suas peças ou apontar só a sua ideia sobre arquitetura em um trabalho. A escolha dessa pesquisa foi de mostrar os objetos da dança dessa artista e suas principais influências, tentando, de

certa forma, explicar o porquê do uso de determinados instrumentos coreográficos, sem se aprofundar por completo nos itens citados sobre sua obra. Certamente, os gestuais, as coreografias, as inovações e as explorações das coreografias de Trisha Brown são muito mais ricos que os apresentados neste trabalho. Ainda existe muito o que estudar sobre esta coreógrafa.

Esta dissertação é resultante de uma pesquisa realizada durante o curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET). Este trabalho está dividido em quatro capítulos e contém em anexo as traduções de dois ensaios do livro *Trisha Brown: So the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*.

No primeiro capítulo são apresentados os principais elementos da obra de Trisha Brown, como por exemplo: o desafio da gravidade, o uso do acaso, o minimalismo das suas coreografias. Ao mesmo tempo, algumas de suas influências também são apresentadas. Os seus estudos sobre dança moderna na graduação; o seu curso com Robert Dunn; o seu estudo com Anna Halprin e as suas ideias compartilhadas com os artistas da Judson. Para dar apoio a essa argumentação são utilizados exemplos de trabalhos da coreógrafa e de sua companhia. É também delineada uma relação entre os espetáculos de Trisha e o gênero literário *nonsense*.

Para embasar a argumentação proposta nesse trecho da dissertação, foram utilizados os ideais de Bither (2008); Eleey (2008) e Banana (2012). Esses três teóricos apontam de forma ampla a obra de Trisha Brown. Foram selecionados por causa da abordagem que desenvolvem sobre essa coreógrafa norte-americana.

Philip Bither e Peter Eleey são os escritores dos ensaios que foram traduzidos nessa pesquisa. Bither é curador do departamento de artes cênicas do *Walker Art Center*. Eleey é o curador do departamento de artes visuais do mesmo centro artístico. Já Adriana Banana é uma pesquisadora que teve a oportunidade de fazer uma residência na *Trisha Brown Dance Company*. O foco dos seus estudos é no espaço explorado por Trisha e se transformou em uma dissertação que foi publicada como livro. Um dos poucos materiais em português sobre essa coreógrafa.

Na segunda parte é desenvolvida uma análise entre a dança de Trisha Brown e a obra da bailarina brasileira Deborah Colker. Um pouco da obra de Deborah é apresentada e comparada com alguns elementos do trabalho de Trisha. É mostrada, adicionalmente, a forte influência do movimento artístico do qual Deborah é uma das representantes na dança contemporânea do Brasil.

Para dar base a teoria dessa parte da pesquisa, os conceitos de Snizek (2007) e Buarque (2006) são utilizados. Os dois estudiosos

ilustram a obra de Deborah Colker e apresentam um panorama sobre a dança contemporânea brasileira. Isabela Duarte é uma pesquisadora que desenvolve uma dissertação sobre Deborah Colker e sua companhia. Andrea Bergallo Snizek estuda o avanço da dança contemporânea no Brasil na década de 1990.

No terceiro capítulo é desenhada uma breve linha do tempo sobre a história da dança ocidental, desde o balé clássico até a dança contemporânea. O balé é utilizado como ponto inicial dessa discussão, assim, algumas formas desse estilo e certos coreógrafos são apresentados. Mais adiante, o objeto de estudo se torna a dança moderna. É idealizada uma análise dos mais importantes instrumentos da arte dançante daquele período. Coreógrafos como Martha Graham, Ruth St. Dennis, Rudolph Laban e Isadora Duncan são ilustrados. Por outro lado, se tem o desenvolvimento de uma análise sobre a presença de noções das vanguardas históricas na dança. Tenta-se descrever uma ideia para o que seria o modernismo. No trecho sobre dança contemporânea, apresentam-se alguns elementos da dança daquele período para ilustrar como a visão nessa arte foi modificada, chegando a se criar uma dificuldade em diferenciar o que era dança ou não.

Para apoiar este estudo, teóricos como Gay (2009); Agamben (2009); Huyssen (1996) são escolhidos para as discussões entre modernismo e contemporaneidade. Esses ensaístas apresentam características do contexto moderno e pós-moderno. Por outro lado, estudiosos sobre dança como Banes (1979); Au (2012) e Burt (2006) são selecionados para se entender melhor como a arte dançante foi afetada perante as transformações sociais de cada época estudada.

Ramsay Burt é um professor acadêmico que estuda a dança contemporânea. Tanto que chegou a desenvolver uma obra sobre o *Judson Dance Theatre*. Sally Banes é uma historiadora e crítica sobre dança.

Na quarta parte, é feito o comentário da tradução proposta na pesquisa. Uma tradução técnica que utiliza como teoria para explicar o seu processo de tradução o funcionalismo, uma abordagem que foca no receptor da mensagem do texto traduzido e na sua função. Nesse mesmo trecho são discutidas as principais dificuldades na tradução dos ensaios propostos na pesquisa: *From Falling and Its Opposite and all The In-Berweens* de Philip Bither e *If You Couldn't See Me: The Drawings of Trisha Brown* de Peter Eleey. As soluções para esses problemas são mostradas nesse momento no texto.

Nesse capítulo final, são escolhidas as ideias de Gouadec (2007) e Rónai (2012) que abordam as dificuldades do processo tradutório. A teórica sobre tradução Nord (1991) também é escolhida por causa da sua

contribuição para o funcionalismo, a teoria tradutória que é utilizada no comentário da tradução desta pesquisa.

Daniel Gouadec é um tradutor que tenta mostrar a tradução técnica como um produto mercantil. Christiane Nord é uma professora que sistematizou a teoria funcionalista que se iniciou com Hans J. Vermeer e Katharina Reiss. Nessa teoria, o texto tradutório é criado com uma função que possa suprir as necessidades do leitor do texto.

Em anexo, apresento a tradução dos dois ensaios do livro *Trisha Brown: So the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*. Essa publicação foi lançada durante uma exposição de mesmo nome que homenageou os mais de quarenta anos de trabalho da coreógrafa Trisha Brown. O livro é editado pelo centro artístico: *Walker Art Center* onde a exibição sobre Trisha foi exposta. Tanto a exposição quanto o livro foram lançados no ano de 2008 em Nova Iorque. O editor dessa publicação é Peter Eleey.

O seu conteúdo igualmente com a exposição, presta homenagem as mais diversas formas artísticas exploradas pela dançarina. Boa parte do seu conteúdo é composta pelos desenhos de Trisha Brown. Para explicar essa aventura de Trisha nas artes visuais, Peter Eleey escreveu um ensaio que mostra os desenhos da coreógrafa e aponta as suas influências. Tanto que o autor chega a comparar sua obra com trabalhos de outros artistas visuais. Esse texto foi escolhido para ser traduzido nessa pesquisa. Mesmo que essa dissertação não tenha explorado tão profundamente os desenhos de Trisha, esse ensaio foi traduzido por causa do jeito que o autor ilustra e aborda uma parte importante da obra da coreógrafa.

Já o outro ensaio escrito por Philip Bither resgata os principais meios e influências dos trabalhos de Trisha. Através dos escritos do autor, conhecemos as primeiras explorações e estudos da artista. Em outro ponto, seus trabalhos são relacionados com experimentações de jovens coreógrafos para mostrar que sua arte foi essencial para o desenvolvimento de um novo olhar para a dança contemporânea. Esse texto também foi traduzido nessa pesquisa. Foi selecionado devido a sua intensa exploração dos trabalhos de Trisha.

Outro conteúdo interessante dessa publicação é a descrição de um texto escrito por Trisha, nomeado *Skymaps* onde a artista tenta recriar através do seu discurso, um mapa dos Estados Unidos. Esse texto chegou a ser lido e gravado em uma apresentação.

Eu escolhi desenvolver a tradução dos ensaios apontados porque queria tornar mais acessível em português alguns materiais sobre Trisha Brown.

É importante apontar que este estudo surgiu por meio de um trabalho de conclusão de curso que abordava brevemente a obra de Trisha Brown. Como naquela época foram poucos os materiais de apoio sobre essa artista da dança, surgiu a ideia de elaborar uma pesquisa de mestrado que pudesse preencher uma lacuna na bibliografia brasileira sobre dança. Mais precisamente, essa pesquisa se propõe à tradução de dois ensaios do livro citado e a tradução de fragmentos de outros livros e artigos em idioma estrangeiro sobre essa área do conhecimento para a língua portuguesa. Com isso, pretende-se ampliar o material sobre dança no Brasil e, conseqüentemente, ampliar os estudos sobre a arte da dança.

O objetivo geral da pesquisa é fazer um panorama da obra da coreógrafa norte-americana Trisha Brown. Para isso: apontar algumas ideias que essa artista agregou em sua obra, mostrar influências que auxiliaram na construção de seu estilo particular, apresentar a importância de suas inovações na dança que ajudaram a modificar todo um pensamento em relação à arte dançante. Outros objetivos do trabalho foram de ilustrar alguns pontos principais na história da dança ocidental; explicar os problemas e soluções de uma tradução técnica voltada para a área da dança e traduzir dois ensaios sobre Trisha Brown.

Para a construção dessa dissertação, os métodos utilizados foram a leitura e fichamento de textos sobre dança, artes, estudos da tradução e materiais específicos sobre Trisha. Como a maioria dos textos estão em língua estrangeira, parte das citações utilizadas nas argumentações foram traduzidas para o idioma português. Outro recurso importante usado foi assistir a vídeos e procurar fotos de peças de dança que ajudassem na exemplificação de um conceito ou de um ideal citado no texto. Escrever sobre essa forma de arte se torna mais fácil quando conseguimos visualizar o que está escrito no texto. O acaso, por exemplo, que é um elemento bastante usado na dança contemporânea é menos complicado de ser compreendido quando visto em uma obra de arte.

As citações foram ferramentas essenciais para a construção da argumentação nessa pesquisa. Elas embasavam as discussões propostas e ajudavam na construção do raciocínio sobre pontos apontados no texto da dissertação. Tomemos como forma de aprofundamento, uma definição sobre esse recurso linguístico:

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para

a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel é inicialmente fático, de acordo com a definição de Jakobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona.” Ela marca um encontro, convida a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva. Haverá muito a dizer sobre a citação como olho tal como a qualificam, entre outros, Quintiliano e São Jerônimo. (COMPAGNON, 1996, p.22 e 23)

A citação é uma fermenta de união entre a ideia do escritor e os conceitos sobre o mesmo assunto de algum especialista. Ela ajuda na confirmação do ponto de vista de quem a usa e, ao mesmo tempo, ilustra algumas questões sobre o tema que estava sendo trabalhado. Na pesquisa deste mestrado, a citação foi uma forma de auxiliar na construção das análises que constituíram todo o texto. Mesmo assim, no início do desenvolvimento textual ocorreram problemas em relação às citações e ao texto escrito. Apenas as vozes das citações estavam presentes e não a voz principal da pesquisadora. O escopo da dissertação não ficava muito aparente porque as citações tomavam lugar das opiniões da autora. Claro, que é impossível um texto neutro e sem objetivos claros porque até nas escolhas dos trechos citados é possível ver um pouco da ideia do autor. Quando as citações foram melhor relacionadas com as ideias da pesquisa e através de exemplo, os objetivos se tornaram mais claros.

Outra consideração sobre a presença das citações neste trabalho foi a questão da tradução. O texto final conta com centenas de trechos traduzidos. Boa parte dos livros escolhidos estavam em idioma estrangeiro. Quanto um fragmento de um texto é traduzido, mesmo sendo de caráter técnico, certas ideias do tradutor acabam aparecendo no texto traduzido. O tradutor se transforma em um mediador entre o texto original e a tradução final. Uma argumentação fundamentada em importantes pontos por traduções acaba sendo um pouco mais autêntica porque, além de se realizar com a citação, a pesquisadora-tradutora já está configurando uma relação entre o trecho escolhido e seu ponto de vista quando está na fase tradutória da citação.

Um dos problemas nesta pesquisa foi em relação ao aprofundamento dos temas estudados. O ramo da dança contemporânea é muito amplo e pode ser estudado pelas mais diversas perspectivas.

Quando é iniciado um estudo sobre um ponto desse período da arte, uma gama de teorias, conceitos e coreógrafos aparece. Pelo tempo curto para se realizar uma dissertação, cerca de dois anos, fica complicado se apropriar totalmente de todas essas nuances. Foi preciso escolher só alguns assuntos principais para desenvolvê-los adequadamente. A obra de Trisha Brown é também bastante ampla e pode ser analisada de várias formas. Provavelmente, esse trabalho não conseguiu se aprofundar inteiramente em toda a riqueza de seus ideais. Essa pesquisa só foi capaz de delinear alguns temas considerados essenciais para se ter uma noção da grandeza da sua obra.

Uma das conclusões deste trabalho foi de que é realmente muito complicado delimitar o que pode ser considerado dança ou não no campo artístico contemporâneo. Felizmente, a arte dançante se abriu para novas possibilidades e experimentações, agregando novas ferramentas para as construções coreográficas. Esse marco foi importante para o desenvolvimento artístico dessa forma, um processo quase natural que está acontecendo com o campo das artes em geral, ainda mais em um período de alta valorização das inovações tecnológicas e das novidades. Consequentemente, quando um crítico de arte, um teórico ou um pesquisador vai tentar classificar quais das experimentações contemporâneas são arte, eles podem se encontrar perdidos. Diferentemente das danças mais clássicas que seguiam convenções tradicionais de como se criar uma coreografia, os contemporâneos não se prendem mais a tantas regras. As movimentações estão ficando cada vez mais livres. A dança não é mais dança pela maneira como se apresenta para o público, a sua essência está na intenção do coreógrafo de idealizar uma coreografia de dança.

Outra conclusão notável foi em relação aos estudos tradutórios. Para quem não está acostumado a trabalhar com traduções, o ato de traduzir parece ser algo simples e rápido de ser terminado, sem contar no fato de muitos acharem que para ser tradutor é preciso apenas ter conhecimento dos dois idiomas trabalhados. Depois do trabalho tradutório dessa pesquisa e dos estudos sobre a tradução, chegou-se à conclusão de que o tradutor precisa ter conhecimentos prévios sobre a área do texto que pretende trabalhar. Nessa pesquisa, o tema principal foi a dança, então, o conhecimento anterior de alguns vocábulos foi importante para a criação das traduções. Mesmo assim, ainda foi necessária a pesquisa de certos conceitos por causa da falta de tradução desses termos para o português. Por resultado, umas das conclusões deste trabalho foi que a tradução não é um processo fácil e a profissão do

tradutor precisa ser melhor valorizada devido ao desdobramento que esse profissional precisa para desempenhar as suas funções.

1 TRISHA BROWN

I will do anything to get a good dance,
invent new methods, employ trickery,
endure experimentation— I create new
phrases on them or me or somewhere in
between. (TRISHA BROWN)

A dança, assim como as outras formas artísticas, está sempre em constante mudança e metamorfose. Nas últimas décadas essas transfigurações foram mais expressivas e modificaram a forma de se ver a dança. Uma das responsáveis por esse constante fenômeno é Trisha Brown, coreógrafa e bailarina estadunidense nascida em 25 de novembro de 1936, em Aberdeen, Washington.

Trisha é conhecida mundialmente pelo seu trabalho que ajudou a transformar a dança moderna e a construir junto com outros artistas um novo conceito para essa forma artística. Para conseguir se destacar nessa arte, Trisha precisou dedicar vários anos de estudos e experimentações para desenvolver sua própria “marca” na dança. Este capítulo pretende apresentar um panorama sobre a formação dessa coreógrafa e as principais influências que ajudaram no desenvolvimento de uma maneira mais autoral de se dançar e enxergar a dança.

Desde muito cedo, Trisha foi adepta da prática de atividades físicas. Em seu relato, a coreógrafa conta como foi essa experiência:

Meu irmão mais velho era um atleta e estava me treinando para ser uma estrela olímpica aos dez ou onze anos. Eu joguei basquete, futebol. (...) Ele me treinou em salto com vara e corrida. Ele forçava meu físico quando eu era jovem e me pressionava bastante.¹ (BROWN apud SOMMERS, 1972, p.135, tradução minha²)

¹ “My older brother was an athlete and he was training me to be an Olympic star when I was ten or eleven. I played basketball, football (...) He trained me in pole vaulting and running. He tapped my physicality when I was young and pushed me a lot”(BROWN apud SOMMERS, 1972, p.135)

² São minhas todas as traduções realizadas nesta pesquisa.

É notório que Trisha, desde muito jovem, apresentava capacidades físicas diferenciadas. Provavelmente esse fator deve tê-la ajudado na construção de sua desenvoltura que mais tarde foi utilizada na dança. O seu bom desempenho físico a ajudou em suas pesquisas voltadas para a construção coreográfica, atividades essenciais para a idealização de sua estética pessoal na dança contemporânea.

Apesar de ter sido treinada para se tornar uma atleta olímpica, Trisha não seguiu essa carreira porque começou a estudar dança anos mais tarde: “balé, sapateado, acrobacias e jazz moderno eram ensinados pelo meu professor em *Aberdeen, Washington*.³” (BROWN apud SOMMERS, 1972, p.135). Mesmo tendo se dedicando à dança durante anos, ainda é possível visualizar elementos dos gestos esportivos em algumas de suas coreografias. Sobre essas movimentações, pode-se afirmar: “Podemos imaginar um puro movimento sem sentido (referente) algum, mas será então de tipo acrobático ou ginástico (que encerra ainda sentido, ditado pelos fins)” (GIL, 2004, p.32). Quando Trisha utiliza alguns gestos-signos do esporte em suas obras, além de estar buscando a lembrança corporal do tempo que era atleta, a coreógrafa pode estar utilizando essas formas para se desvincular de algumas convenções clássicas, construindo uma incansável busca por movimentações não expressivas e inorgânicas, o que demonstra uma nova visão para a dança contemporânea: a importância do movimento está na sua própria sinestesia, o seu impulso parte dele mesmo. Nesse caso, não existe nenhuma sugestão emocional anterior para aquela imagem. Ou, se existe um referente, ele acaba se transformando a partir do momento que um gesto acaba impulsionando o outro. Percebe-se, então, que Trisha busca nas mais diversas fontes as ideias para a construção coreográfica. Realçando uma ideia de que a maioria dos artistas contemporâneos compartilha de realizar uma dança que não se assemelhe a uma dança. Isto é, fuga das prisões das movimentações clássicas para a abertura para novas probabilidades com o corpo. Como exemplo, a peça *Watermotor* (1978), na qual a coreógrafa realiza alguns gestos de arremesso durante a sequência coreográfica. Essas movimentações não pretendem desenvolver uma narrativa, mas ajudar na construção da figura do corpo como um motor de água. Assim, o tema principal nessa peça é o corpo que se movimenta como se fosse um motor de água em funcionamento.

³ “Ballet, tap, acrobatics and modern jazz, as it was interpreted by my dance teacher in *Aberdeen, Washington*” (BROWN apud SOMMERS, 1972, p.135)

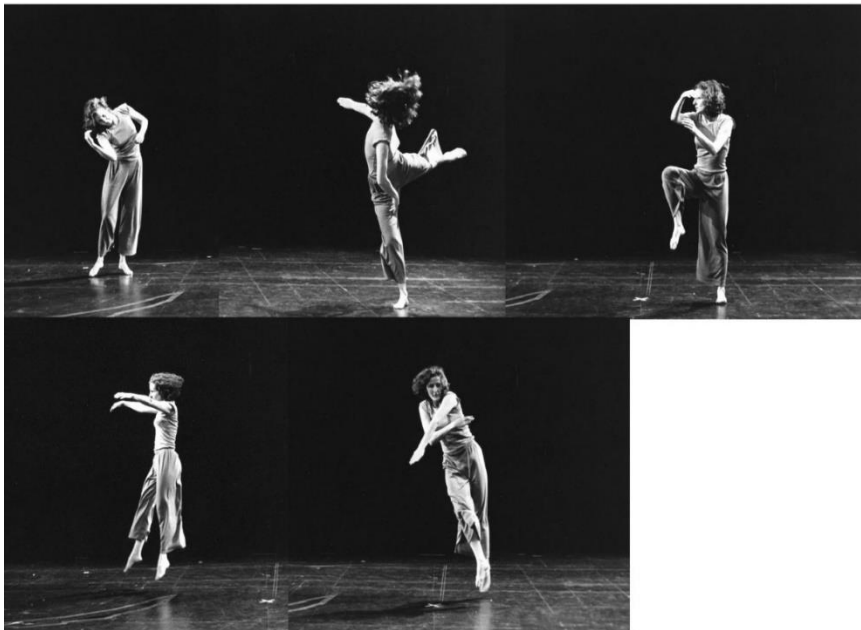


Figura 1 – Alguns gestuais de Trisha Brown na peça *Watermotor* de 1978 **Fonte:** paddle⁴

Durante os anos 1954 e 1957, Trisha estudou na *Mills College* na Califórnia, onde se graduou em dança e estudou técnicas da dança moderna. Os principais temas da sua graduação eram o estudo das técnicas de Martha Graham e o método de composição de Louis Horst⁵:

Naquele tempo, o modo de ensinar uma coreografia era utilizando os temas e os desenvolvimentos de Louis Horst. Eu nunca entendi isso, sempre tive dificuldade porque eu não havia desenvolvido a minha própria fonte de movimentos, então, as restrições das formas coreográficas apenas

⁴ Disponível em: <https://paddle8.com/work/babette-mangolte/29481-trisha-brown-five-positions-from-water-motor>.

⁵ Louis Horst foi um importante colaborador de Martha Graham. Tanto que ele chegou a ser diretor musical da *Martha Graham Dance Company*.

atrapalhavam o meu caminho⁶. (BROWN apud SOMMERS, p.135, 1972)

Durante a faculdade, Trisha teve dificuldade em seguir as normas propostas pelos seus professores. A coreógrafa não se sentia confortável em utilizar os elementos da dança moderna na composição de suas coreografias. A recusa da artista em manter as tradições da dança moderna a impulsionaram a procurar novas formas de estabelecer os elementos da arte da dança. As propostas de ritmo, relações com a música e até mesmo os gestuais não pareciam satisfazer os ideais da dança que Trisha estava experimentando. Trisha parecia ter em sua mente coreografias inovadoras que não se relacionavam com aquelas formas que eram ensinadas na sua faculdade, fazendo com que fosse buscar conhecimentos que a pudessem orientar na sua visão sobre a dança.

Na mesma época da sua graduação, Trisha tentava explorar novas técnicas da dança se espelhando na experiência de outros coreógrafos: “Nos períodos de verão [Brown] visitava a *Connecticut College* onde tinha aulas com Louis Horst, Merce Cunningham (1919-2009) e José Limón (1908-1972)” (BANANA, 2012, p.30). Trisha não se prendia apenas aos ensinamentos propostos pela sua graduação, mas buscava novos padrões para o desenvolvimento do seu próprio estilo e linguagem dentro da dança contemporânea. Devido à sua intensa caçada por novos olhares para a dança, a sua estética coreográfica acabou se tornando peculiar e reconhecida mundialmente. A dançarina estudava diferentes olhares sobre essa arte para ampliar a sua própria visão. Trisha soube extrair o melhor de cada aprendizado e dançar da maneira mais agradável para a sua mente inovadora.

Depois da sua graduação, Trisha foi para a *Reed College*, em *Portland*, onde organizou um departamento de dança onde lecionava aulas de improvisação na dança. Um ponto importante é que a improvisação sempre foi um elemento muito utilizado por Trisha na maioria de seus trabalhos, tanto que a coreógrafa norte-americana chegou a misturar o uso de movimentações ensaiadas com gestuais improvisados. Exemplificando, pode-se citar a peça *Leaning Duets* (1970), onde a movimentação inicial e a forma de se locomover foi decidida

⁶ “At that time the mode of teaching choreography was to use the Louis Horst forms of theme and development. I never understood it. I always had difficulty because I hadn’t development my own source of movement, so the restrictions of the choreographic forms just got in my way” (BROWN apud SOMMER, p.135, 1972)

anteriormente. No entanto, a forma como os dançarinos se locomovem surge a partir da improvisação de seus gestos aleatórios. Tanto que cada dupla desempenha a sua dança com um ritmo e uma desenvoltura particular, tornando o espetáculo algo imprevisível e reflexivo para o público.



Figura 2 – *Leaning Duets*

Fonte: Trisha Brown Company⁷

Nesse ponto, como estamos abordando o elemento da improvisação na dança, podemos relacionar a improvisação ao conceito de acaso. O acaso é um recurso usado por diversos artistas contemporâneos. A princípio, essa ferramenta pode ser pensada como uma forma de acidente que não havia sido pensada anteriormente. Deleuze (2015) contradiz essa ideia porque acredita que esse elemento é estudado pelo artista antes da concepção de sua arte. Antes de qualquer obra artística existir em uma tela, em um teatro ou até mesmo em uma partitura, ela existe dentro da mente de seu criador. Mesmo as obras que parecem ser frutos de acidentes são planejadas com antecedência. Nenhum artista faz a sua arte sem desenhar lá na sua cabeça previamente. Uma obra que usa o acaso é pensada anteriormente porque esse recurso é

⁷ Disponível em:

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_65.jpg.

empregue com um propósito: a desconstrução de clichês. Deleuze tenta exemplificar o acaso ao analisar a obra de Francis Bacon:

Mas, nesse mesmo momento, quando comecei, como fazer com que o que pinto não seja um clichê? É necessário rapidamente fazer “marcas livres” no interior da imagem pintada, para destruir nela a figuração nascente, e por dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. Tais marcas são acidentais, “ao acaso”; mas vemos que a mesma palavra “acaso” não designa mais as probabilidades, fala agora de um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade. (DELEUZE, 2015, p.48)

Assim, vemos o acaso como um elemento que é pensado anteriormente e é utilizado para fugir dos resultados prováveis, os clichês das obras de arte. Até porque é impossível desconstruir algo sem estudá-lo anteriormente. Se refletirmos sobre a dança, o acaso pode ser muito bem relacionado à improvisação que é uma forma de utilização do acaso. Muitos artistas usam o improviso para se distanciar das convenções da dança clássica e essa ferramenta sempre é estudada antes de ser aplicada. Nenhum coreógrafo inicia um espetáculo sem antes imaginar em sua cabeça um plano de improvisação e sem delimitar aonde ele quer chegar com aquele trabalho. Para compreendermos a relação entre o acaso e o improviso para criação coreográfica, investigaremos o que é uma improvisação:

A improvisação não define tanto uma forma de dança quanto, talvez, a experiência do grau de imprevisibilidade de todo ato criador. Ela revela em todo caso certa postura, que pode ser levada ao extremo de sua apresentação a um público, de abertura para o imprevisível sempre renovada em uma atualidade que jamais ocorre totalmente. (BARDET, 2015, p.158)

Fica nítida a relação da imprevisibilidade do elemento improvisado em cena. Essa falta de probabilidade é uma das características principais do acaso. Por isso, pensamos a improvisação como uma ferramenta alimentada por esse recurso que compõe diversas peças contemporâneas de dança.

1.1 JUDSON DANCE THEATER

No ano de 1961, Trisha Brown participou de um curso com a bailarina Ann Halprin, em São Francisco. Essa experiência foi importante para a coreógrafa porque Halprin apresentava ideais inovadores para a dança. Trisha poderia, então, adicionar alguns elementos propostos nesse curso ao seu trabalho, ampliando o nível de suas coreografias e experimentações. Podem-se ressaltar alguns dos principais ideais trabalhados por Halprin:

Algumas das contribuições de Anna para as artes: trabalho artístico em grupo; criação coletiva; peças de dança como manifesto político; uso de improvisação como prática de dança e ferramenta compositiva; indistinção entre arte e vida; integração com a natureza, sendo que suas aulas eram dadas em um deck, ao ar livre, em meio à natureza; estímulo do uso da fala e da voz junto à dança e o uso de tarefas como instruções para improvisação e composição coreográfica. (BANANA, 2012, p.31).

Alguns conceitos transmitidos por Halprin durante o seu curso foram importantes para a concepção coreográfica de muitos artistas contemporâneos porque a bailarina recriava convenções clássicas da dança, como, por exemplo, o uso de diálogos durante as coreografias. Nas formas clássicas de dança, as coreografias são guiadas pelas músicas e não pela fala do dançarino. Quando Halprin propôs esse novo elemento na dança, ela acabou reconstruindo o sentido das coreografias e de seus sons. Adicionalmente, o uso da fala acabou tendo presença na obra de Trisha Brown e a auxiliou na criação de novos sentidos para as suas coreografias. Esse novo elemento se transformou em mais um objeto de transformação da sua dança, trazendo novas significações para os signos que eram apresentados em cena. Como exemplo, temos o solo, *Accumulation with talking plus Watermotor* (1985), um solo no qual a coreógrafa dança gestuais de duas de suas peças: *Accumulation* e *Watermotor*. E ainda utiliza a sua voz como meio para criar um terceiro sentido para o espetáculo apresentado:

Ela [Trisha Brown] alterna entre duas histórias humorísticas sobre as suas experiências na dança. Além disso, ela une uma antiga e metódica dança

do início dos anos 70 e uma dança com movimentações rápidas, com uma cineticamente contraditória e complexa peça nomeada *Watermotor* (1978).⁸ (GOLDBERG, 1986, p.149)

Outro elemento-chave na criação coreográfica de Halprin é o conceito de *task*⁹ (sem tradução para o português):

Ann estava trabalhando com a ideia de criação coreográfica de *task*, assim como varrer com uma vassoura – uma tarefa cotidiana, organizada como uma atividade ordinária e apresentada como se não houvesse apresentação, apenas alguém sozinho em algum lugar varrendo. (BROWN apud LEE, 2011, p.182)¹⁰

Visualizamos um dos focos para o desenvolvimento de coreografias que era idealizado por Ann Halprin: a artista se baseava no uso de movimentações cotidianas para a criação coreográfica, mostrando, assim, a sua preocupação em romper as tradições do balé clássico e da dança moderna. Nas formas clássicas de dança, o coreógrafo apenas se preocupa com o desenvolvimento de um movimento limpo e tecnicamente impecável o que era contrário ao esperado em um gesto cotidiano, feito quase instintivamente sem a mesma preocupação existente em criar imagens estéticas propícias à elaboração de uma obra artística.

Os aprendizados recebidos por Trisha no *workshop* de Halprin foram essenciais para a sua própria maneira de idealizar a dança. Tanto que a coreógrafa conseguiu, posteriormente, usar uma parte dos elementos estudados nesse curso para as suas próprias criações:

Ela [Trisha Brown] primeiro incorporou discurso com movimento após testemunhar o uso

⁸ She switches back and forth between two humorous stories about her experiences performing the dance. Meanwhile, she splices together an older more methodical dance of the early 70's and a fast-wheeling, kinetically contradictory and complex dance called *Watermotor* (1978). (GOLDBERG, 1986, p.149)

⁹ No quarto capítulo dessa pesquisa, onde é idealizado o comentário da tradução, existe uma descrição do conceito *task* criado por Anna Halprin.

¹⁰ Ann was working with the choreographic idea of task, such as sweeping with a broom – an ordinary action, organized by an ordinary activity and performed as if you were not performing nut off alone somewhere, sweeping up (BROWN apud LEE, 2011, p.182)

experimental da linguagem nos *workshops* de Ann Halprin. Brown desenvolveu esses elementos a fundo e trouxe a fusão de movimento e linguagem para os seus dançarinos e as comunidades artísticas¹¹. (BITHER, 2008, p.12)

Fica nítida a inspiração de Ann Halprin no trabalho de Trisha Brown, de tal modo a coreógrafa se apoderou desse recurso em diversas de suas peças. Outra noção trabalhada por Halprin que influenciou a obra de Trisha é o uso de improvisação. Libby Worth (2004, p. 12) propõe que Halprin criticava as noções da dança moderna e utiliza a improvisação como ferramenta para se distanciar das convenções propostas pela dança moderna. Essa coreógrafa emprega esse recurso para desconstruir as noções modernistas que pareciam delimitar a sua maneira de enxergar a dança.

Foi durante o curso ministrado por Anna que Trisha conheceu Simone Forti, Yvone Rainer, June Ekman, Steve Paxton e Robert Morris. Alguns desses artistas se tornariam colaboradores da coreógrafa por muitos anos. Podem ser citados alguns exemplos de colaboração entre esses artistas e a coreógrafa Trisha Brown. Na peça *Improvisations on a Chicken Coop Roof* (1963), Brown se apresenta com Yvone Rainer. A artista Simone Forti produziu a parte sonora do espetáculo *Planes* (1969). No espetáculo *Lightfall* (1963), Trisha se uniu a Steve Paxton para a construção do *Judson Dance Theatre*. O seu espetáculo *Locus* incluía algumas esculturas minimalistas de Robert Morris. A dançarina estudou

¹¹ She first incorporated speech with movement after witnessing Halprin's experimental use of language in her workshops. Brown developed these efforts further and brought the fusion of movement and language to broader dance and artistic communities(BITHER, 2008, p.12)

a técnica de Alexander com June Ekman.



Figura 3 – Ensaio da peça *Locus*

Fonte: Artperformance¹²

A técnica de Alexander¹³ é um método que ajuda seus praticantes a desenvolver uma nova consciência corporal. Nessa metodologia, o corpo é visto como unido à mente e ao espírito. Então, são estudadas as tensões corporais e as emoções que desencadearam aqueles problemas no corpo. Os focos de análise partem desde as movimentações cotidianas até os gestuais artísticos. Grande parte dos estudantes das artes cênicas aprendem essa técnica para ampliar as suas capacidades físicas. Mais precisamente,

Uma lição da técnica de Alexander se divide em duas partes:

1. Oferecer ao aluno os meios para que ele possa detectar e relaxar as excessivas tensões que tem mantido de forma inconsciente no corpo.

¹² Disponível em: <http://a397.idata.over-blog.com/1/96/04/42/S-rie-A/brown-2049.jpg>

¹³ Essa técnica foi desenvolvida por Frederick Matthias Alexander, um ator australiano. Depois de perder a sua voz durante um espetáculo, esse artista começou a fazer experimentos com o seu próprio corpo para melhorar a sua capacidade vocal. Ele praticava atividade de alongamento e relaxamento para perceber os impactos que esses exercícios teriam na sua voz. No início da década de 1900 viajou para Londres para apresentar a sua técnica em artigos e folhetos.

2. Ajudar o aluno a encontrar diferentes maneiras de se mover que são mais fáceis e eficazes, reduzindo, dessa forma, o desgaste da estrutura corporal e dos órgãos internos. (BRENNAN, 1992, p.15)¹⁴

Percebe-se que essa técnica ajudou Trisha Brown a ter maior consciência de seu corpo. E, provavelmente, ampliou o seu olhar perante a matéria corporal em si, podendo ter facilitado a concepção de suas coreografias, auxiliando em um melhor entendimento dos alcances e limitações corporais de seus bailarinos. Esse estudo se assemelha à preocupação da coreógrafa em desenvolver notações para seus gestuais e ao mesmo tempo sugere a questão de o corpo ser o tema principal de algumas de suas obras. O corpo, ao invés de ser ferramenta para a elaboração da arte, acaba se transformando na própria obra artística.

Em janeiro do ano seguinte, Trisha se mudou para Nova York e começou a ter aulas no *Merce Cunningham Studio* com Robert Dunn: “Através da Simone [Forti], eu entrei na aula de composição de Robert Dunn. Assim, eu estava coreografando e trabalhando com todas essas pessoas.”¹⁵ (BROWN apud SOMMER, 1972, p.136). Para criar as suas aulas, Dunn utilizava elementos da obra de Rudolf Laban:

Significantemente, Dunn viu no sistema de notação de Laban o duplo propósito de documentação e criação, o espaço entre gravar e sugerir um movimento. “A ideia de Laban”, Dunn explica, “Foi bem secundária para fazer um *Tanzschrift*¹⁶, uma escrita para a dança, uma forma de memorizar”. Seu primeiro objetivo, Dunn diz, era criar uma ferramenta de composição, colocando noção antes de movimentação. Em outras palavras,

¹⁴ Una lección de la técnica Alexander se divide en dos partes:

1. Ofrecer al alumno los medios para que pueda detectar y relajar la tensión excesiva que ha mantenido de forma inconsciente en el cuerpo.
2. Ayudar al alumno a encontrar diferentes modos de moverse que sean más fáciles y eficaces, reduciendo de ese modo el desgaste de la estructura corporal y los órganos internos. (BRENNAN, 1992, p.15).

¹⁵ Through Simone, I go into the Robert Dunn class in composition, so I was choreographic and working with all those people. (BROWN apud SOMMER, 1972, p.136)

¹⁶ *Tanzschrift* é o método de Rudolph Laban para fazer anotações e análise do movimento. Mais tarde, este sistema ficou conhecido como *Labanotation*.

“fazer um Schrifftanz¹⁷, usar um gráfico escrito de instruções e assim gerar atividades¹⁸. (ELEEY, 2008, p.21).

As ideias de notação, que começaram a ser experimentadas por Laban, fascinaram diversos coreógrafos que o utilizavam não apenas como mapa para uma coreografia, mas também como um método de criação. Convém aqui explicar o significado da terminologia utilizada por Rudolph Laban:

Rudolf Von Laban, um teórico da dança, criou um método prático de gravar todas as formas de movimentos do corpo humano. Enquanto Laban primeiro se referiu a sua notação e também aos seus outros sistemas como coreografias, para sua forma final ele inventou o termo *kinetography* e inicialmente o publicou como “Schrifftanz” (dança escrita ou roteiro da dança). (BARAKOVA; LOURENS; VAN BERKEL, 2010, p.1260)

Laban criou um sistema de notações para fazer estudos das movimentações do corpo humano na dança. O seu método foi tão importante para os estudos em dança que ele foi incorporado pelos mais diversos estudiosos e coreógrafos, entre eles, Robert Dunn que lecionava esse tema nos seus cursos. Brown incorporou esse sistema na sua obra depois de conhecê-lo por meio desse estudioso. Tanto que a coreógrafa começou a desenvolver notações para suas coreografias. Trisha começou fazendo desenhos para compreender o funcionamento do corpo humano quando ele dança. Depois, usou esse elemento nas suas coreografias para ajudar os dançarinos a entenderem melhor as suas propostas de movimentação. Exemplificando, pode-se citar a peça *Locus* desenvolvida em 1975. Neste espetáculo, Trisha utiliza diversas instruções complexas

¹⁷ Rudolf Von Laban, a dance theorist, created a practical method for recording all forms of human motion. While Laban first refers to his notation, as well as to other systems as choreography, for its final form he coined the term *kinetography* and initially published it as “Schrifftanz” (written dance or script-dance). (LOURENS, VAN BERKEL, 2010, p.1260).

¹⁸ Significantly, Dunn saw in Laban’s notational system the dual purposes of documentation and generation, the space between recording movement and implying it “Laban’s idea,” Dunn explained, “was very secondarily to make a *Tanzschrift*, a dance-writing, a way to record.” His primary goal, Dunn maintained, was to create a compositional tool, putting notation before movement to generate activities. (ELEEY, 2008, p.21)

que a fizeram criar desenhos para auxiliar na memorização da movimentação proposta para os seus dançarinos:

Quando ela esquematizou movimentos específicos, como no caso dos rascunhos que traçavam *Locus* (1975), estava frequentemente imaginando o corpo dentro de um espaço definido pelo maior alcance próprio, um modelo que traz à mente a série em andamento de Tom Marioni, *Drawing a Line As Far As I Can Reach* (iniciada em 1972), na qual o artista repetidamente refaz os traços da linha da extensão de seu braço. E ainda, demorou para Brown considerar a possibilidade de que o desenho pode ter o tipo de relação, diretamente comprovativa, ao corpo em larga escala que Marioni procurava. (ELEEY, 2008, p.23).¹⁹

Outra coreógrafa que estudou os ideais de Rudolph Laban foi Pina Bausch, coreógrafa alemã que trabalhou bastante com o conceito de *Tanztheater* (dança-teatro). Esse ideal é uma forma de concepção da dança que utiliza elementos teatrais e os misturam com princípios da arte dançante. Mais precisamente entendemos que nesse estilo, “a dança é revelada e o teatro é empurrado para uma nova direção fazendo com que essas duas formas se incorporem em um conjunto harmonioso (...).”²⁰(CLIMENHAGA, 2009, p. 2). Os dançarinos, então, acabam se transformando em bailarinos-atores que, através de seus corpos, não apenas representam um gesto coreográfico e também não contam histórias através da ação física, mas as suas massas corpóreas servem como ferramentas para explorarem histórias estudadas anteriormente pelos membros da companhia. Dessa forma, o próprio corpo se transforma em objeto de transmissão de signos para a

¹⁹ When she diagrammed specific movement, as in the case of the notebook sheets that lay out *Locus* (1975), she was most often imagining the body within a space defined by its farthest reach-itself a model that brings to mind Tom Marioni’s ongoing series *Drawing a Line As Far As I Can Reach* (begun 1972), for which the artist repeatedly retraces the line of his arm’s extension. And yet, it would be some time before Brown began to consider the possibility that drawing could have the kind of directly evidentiary relationship to the body at full scale that Marioni pursued (ELEEY, 2008, p.23)

²⁰ Dance is uncovered and theater is pushed in a new direction as the two forms are merged into a seamless whole. (...)” (CLIMENHAGA, 2009, p. 2).

representação de uma história. Exemplificando, Bausch utiliza em diversas coreografias a repetição de um gesto para transformar um significado e “contar” através da linguagem não verbal de seus corpos uma história. Outro ponto marcante da arte dessa coreógrafa é que Bausch se inspirava na dança expressionista alemã, tanto que chegou a estudar com Kurt Joss. Podemos analisar, então, alguns aspectos de seu trabalho:

Em 1926, Kurt Joss tinha acabado de deixar a *Laban's Company* e foi convidado para desenvolver um programa de dança, para uma nova escola em Essen, que deveria combinar dança, música e teatro. Ele criou um programa baseado nas teorias de Laban onde os valores individuais de movimentação eram aplicados em meio a uma base estabelecida em estruturas objetivas para apresentações, e ele procurou manter um equilíbrio entre as grandiosas estruturas do balé e a livre expressão da dança moderna²¹. (CLIMENHAGA, 2009, p. 10).

Joss participou da companhia de Laban e aplicou diversas de suas teorias nas suas aulas. Kurt Joss foi importante para a dança moderna porque soube aplicar as ideias de notação na dança, ao mesmo tempo que trabalhava com alguns elementos do balé clássico, como o rigor técnico e a mistura de pontos da dança moderna, como a alta expressividade dos gestos dos expressionistas alemães. Assim, temos, mesmo que indiretamente, a forte influência de Laban no desenvolvimento da dança das duas coreógrafas, Trisha Brown e Pina Bausch.

²¹ In 1926, Kurt Joss had just left Laban's company and was asked to create a dance program for a new school in Essen that would combine dance, music and theater. (...) He instituted a program based on Laban's theories where individual movement values were placed amid an established base in objective structures of presentation, and sought a balance between the grand structures of ballet and the free expression of modern dance.

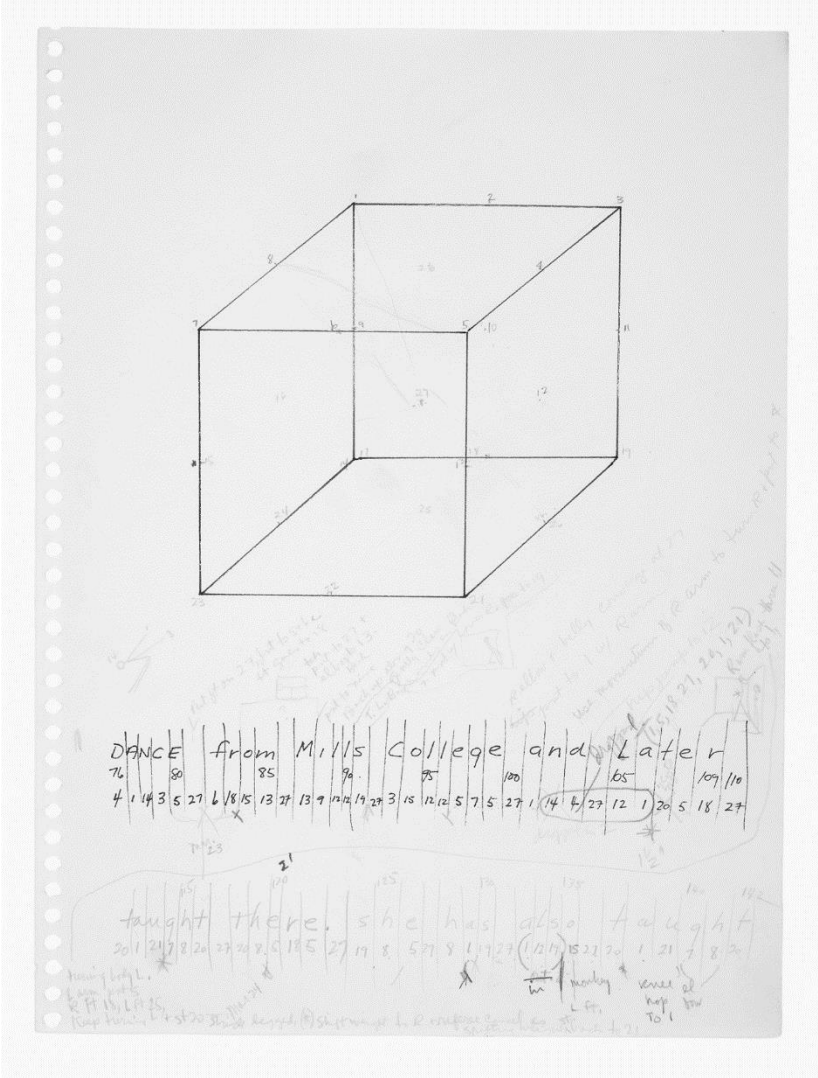


Figura 5 – Desenhos para a peça *Locus*
Fonte: Walkerart.²³

23

Por meio do uso desses desenhos e da sua preocupação em desenvolver uma conexão entre notação e dança, percebe-se que a relação entre movimento e representação era um elemento que era pesquisado e estudado pela coreógrafa:

Essa complicada relação entre movimentação e sua representação é algo que Brown tem explorado há um bom tempo, começando no início nos anos 1960 com o reconhecimento do *Labanotation*, o vocabulário de composição que aprendeu na faculdade, que era insuficiente para descrever o tipo de movimentação que ela gostaria de fazer. (ELEEY, 2008, p.21) ²⁴

Sua preocupação era tão importante que ela resolveu desenvolver, posteriormente, outra forma de representação na dança. Nesse ponto, o vocabulário proposto por Rudolph Laban parecia insuficiente para o desenho das suas ideias coreográficas. Primeiro, ela começou a utilizar a gravação audiovisual como uma forma de documentação de suas coreografias. Depois, Brown começou a idealizar os seus próprios desenhos que representavam o corpo de seus bailarinos e como eles iriam se localizar durante uma coreografia proposta.

Além dos conceitos de Rudolph Laban, “as aulas de Robert Dunn (músico e acompanhador das aulas de Cunningham) eram baseadas no pensamento de John Cage (1912-92), que desde os anos 1940 vinha se notabilizando por desenvolver metodologias de composição em torno do acaso e da indeterminação” (BANANA, 2012, p.31). Durante as experimentações que ajudaram na construção de uma marca própria na dança, Brown começou a utilizar a indeterminação como ferramenta de construção de coreografias. Analisaremos, então, uma das regras da indeterminação: “Onde a performance envolve um número de participantes, como acontece em *Indices*, existe a introdução de uma partitura, uma relação fixa entre as partes da performance e que acaba

²⁴ This complicated relationship between movement and its representations is something that Brown has long explored, beginning in the early 1960s with the recognition that Labanotation, the compositional vocabulary she had learned in college, was insufficient to describe the kind of movement she wanted to make (ELEEY, 2008, p.21)

removendo a qualidade de indeterminação da performance²⁵”(CAGE, 1968, p.37). A indeterminação na música está relacionada a elementos que não são determinados por uma partitura. Mais precisamente:

E seria, afinal, nosso livre-arbítrio assim tão livre? Cage acredita que não: que ao escolher uma sonoridade em detrimento de outras estamos sendo levados por nosso gosto, que por sua vez é guiado pela memória e pela cultura, razão de sua desconfiança para com nossos julgamentos. Não é à toa que ele nunca simpatizou com a improvisação musical, preferindo em seu lugar trabalhar com campos de indeterminação (o improviso, mesmo quando se quer “livre” – ou seja, mesmo quando não tem uma estrutura prévia, um tema melódico ou mesmo uma sequência rítmica ou harmônica como base – opera com padrões conhecidos, fórmulas e clichês, serve-se de determinados estilos e expressa, ao fim, um estilo pessoal: a expressão de um Eu, ao passo que Cage evita a expressão desse eu, buscando antes, através do acaso e da indeterminação, o impessoal). (HELLER, 2012, p.15).

Cage valoriza o acaso e a indeterminação para criar um caráter impessoal para a música, o que na sua visão não era possível na música improvisada. Apesar de John Cage estar se referindo à música moderna, é possível fazer uma analogia com a arte da dança. Se pensarmos em questões coreográficas em vez de partituras, construímos uma reflexão onde a indeterminação apenas está presente nas peças que não foram pré-ensaiadas e que são desenvolvidas no momento em que estão sendo apresentadas. Isto é, peças baseadas em improvisação, uma ferramenta muito estudada e utilizada por Brown em seus trabalhos. O improviso na dança apresenta uma maior preocupação com a indeterminação e não apenas com o acaso, contrário às improvisações na música moderna. A dança pós-moderna parece não se preocupar mais com a determinação e com a criação de um valor pessoal para a sua arte. O esperado é apenas a

²⁵ “Where the performance involves a number of players, as it does in the case of Indices, the introduction of a score-that is, a fixed relation of the parts-removes the quality of indeterminacy from the performance”. (CAGE, 1968, p.37)

experimentação que critique as convenções sem se focar em um resultado final.

Outros aspectos propostos por Cage acabaram fascinando essa artista da dança. A coreógrafa também seguia o ideal de composição entre dança e música idealizado por John Cage:

O coreógrafo irá rapidamente perceber a grande vantagem da dança moderna: a composição simultânea da dança e da música. Os materiais da dança, que já incluem ritmo, requerem apenas a adição de sons para desenvolver um rico e completo vocabulário. O dançarino deve ser mais bem equipado que o músico para utilizar este vocabulário porque a maioria dos materiais está em seu comando (...). Qualquer método que é usado na composição de materiais para a dança pode ser também utilizado na organização de materiais para a música. A forma da composição música-dança pode ser um indispensável em conjunto com todos os materiais utilizados. A música será mais que um atributo, ela será parte integral da dança.²⁶ (CAGE, 1968, p.88)

Cage acreditava que as mesmas técnicas de composição da música moderna poderiam também ser utilizadas na dança. O compositor vanguardista defendia a ideia do uso de sons alternativos e até do silêncio durante as coreografias de dança, tanto que, em parceria com o coreógrafo Merce Cunningham, aplicou essas ideias para a arte da dança. Para exemplificar:

Essa independência seguida a partir da fé do senhor Cunningham, a qual eu compartilho, que o apoio da dança não deve ser encontrado na música, mas no

²⁶ “(...) the choreographer will be quick to realize a great advantage to the modern dance: the simultaneous composition of both dance and music. The materials of dance, already including rhythm, require only the addition of sound to become rich, complete vocabulary. The dancer should be better equipped than the musician to use this vocabulary, for more of the materials are already at his command. (...) Whatever method is used in composing the materials of the dance can be extended to the organization of the musical materials. The form of the music-dance composition should be a necessary working together of all materials used. The music will be more than an accompaniment, it will be an integral part of the dance” (CAGE, 1968, p.88)

próprio dançarino, nas suas próprias pernas, que são, ocasionalmente, apenas uma²⁷ (CAGE, 1968, p.94).

Merce Cunningham, por ser parceiro de Cage por muitos anos, agregou esses elementos propostos pelo compositor vanguardista em seus trabalhos. A relação artística dos dois era tão forte que alguns espetáculos coreografados por Cunningham, tinham Cage como compositor. As suas visões sobre a dança e música moderna acabaram, conseqüentemente, se unindo. Uma dessas ideias é de que a música não é mais o impulso criador de uma sequência de movimentos, mas o próprio dançarino sentindo o seu corpo e o espaço ocupado no espetáculo, acabam se tornando os gatilhos para a coreografia, fazendo com que cada um desses elementos (dança e música) poderiam existir individualmente, mas poderiam se complementarem em alguns espetáculos:

Uma segunda consequência manifesta-se nas relações música-coreografia. O acaso rompe a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, oferecendo à música as “indicações” que permitiam aos bailarinos orientarem-se em todas as transformações de espaço, de ritmo ou de articulação com os movimentos dos bailarinos. Se, doravante, é o acaso que governa essas transformações das sequencias dançadas, deixa de haver relação com a música (GIL, 2004, p.29).

Repensando o papel da música e colocando o corpo como o foco da coreografia, temos um cenário propício para o desenvolvimento do acaso durante o espetáculo. Esse fenômeno ocorre porque o corpo do dançarino acaba sendo a única ferramenta de localização coreográfica. Agora, são ideias desenvolvidas pela mente desse corpo dançante que vai determinar os ritmos e intenções para a sua movimentação. Mesmo quando a música é acrescentada na peça, é o corpo que desenvolve um mapa para ela e não ao contrário como acontecia nas danças clássicas. Assim, percebemos um elemento forte do acaso, quebra das convenções.

²⁷ “This Independence follows from Mr. Cunningham’s Faith, which I share, that the support of the dance is not to be found in the music but in the dancer himself, on his own two legs, that is, and occasionally on a single one.”(CAGE, 1968, p.94)

Isto é, destruição dos clichês para o desenvolvimento de novas ideias para a arte.

Contudo, é impossível não reparar na aproximação quase perfeita entre o texto do poeta francês e a definição de acaso de Cournot, que se viria a tomar caótica: “Os acontecimentos trazidos pela combinação ou o encontro de fenômenos que pertencem a séries independentes, na ordem da causalidade, são aquilo a que chamamos acontecimentos fortuitos ou resultados do acaso” (COURNOT apud DELEUZE, 2015, p.19).

O acaso e a indeterminação são elementos desenvolvidos através da união de dois elementos independentes e distintos que se unem casualmente para a construção de um terceiro significado. É interessante que as ferramentas que formam os acontecimentos ao acaso ou indeterminados podem facilmente coexistir de forma autônoma. Eles “vivem” paralelamente sem um necessitar do outro, eles apenas vão se completar quando ocorrer o seu encontro casualmente. Exemplificando, pode-se citar a dissociação entre música e dança proposta por John Cage e que era desenvolvida por muitos dos dançarinos da Judson. Cunningham tenta exemplificar como funciona essa relação:

O uso de uma estrutura temporal também libera a música no espaço, tornando a relação entre dança e música uma relação de autonomia individual conectada em pontos estruturais. O resultado é que a dança é livre para atuar como quiser, assim como a música. A música não precisa se sacrificar, ou a dança precisa se destruir tentando ser chamativa como a música²⁸. (CUNNINGHAM, 1952, p.67).

A música e a dança se transformam em dois elementos diferentes que se unem através de estruturas ligadas ao acaso, mas, ao mesmo tempo, são livres para terem as suas próprias ações em cena sem que nenhuma

²⁸ A use of time-structure also frees the music into space, making the connection between the dance and the music one of the individual autonomy connected at structural points. The result is the dance is free to act as it chooses, as is the music. The music doesn't have to work itself to death to underline the dance, or the dance create havoc in trying to be as flashy as the music. (CUNNINGHAM, 1952, p. 67).

coloque limitações à outra. Nessa nova ideia, a música não tem mais o papel de ser a guiadora da coreografia, mas ela acaba se transformando em um dos elementos ocasionais da dança. Esses ideais foram muito importantes para o desenvolvimento da dança daquela época de tal modo que acabaram influenciando diversos coreógrafos. Brown incorporou esses elementos aos seus trabalhos. Para exemplificar, é possível citar as peças *Falling Duet (I)* (1968), *Group Primary Accumulation* (1973) e *Drift* (1974), que utilizam o silêncio como acompanhamento. E as peças *The Stream* (1970), *Man Walking Down side of a Building* (1970) e *The Spiral* (1974), que utilizam os sons do ambiente como acompanhamento²⁹. A riqueza desses espetáculos está na forma como o imprevisível é posto para o público. Não temos a música, então, torna-se mais difícil prever os ritmos e as intenções dos bailarinos. E, como uma parte dessas peças trabalha com a indeterminação, cada apresentação e cada dançarino cria a sua própria visão para o espetáculo.



Figura 6 – Peça *Spiral*

²⁹ Todos esses dados foram retirados do site da companhia de Trisha Brown, a *Trisha Brown Dance Company*. <http://www.trishabrowncompany.org/>

Fonte: Trisha Brown Dance Company.³⁰



Figura 7 – Peça *Group Primary Accumulation*

Fonte: Trisha Brown Dance Company.³¹

Boa parte dos dançarinos envolvidos no curso de composição de Dunn foi para *Judson Church* no ano de 1962 para pedir espaço para as suas apresentações públicas que estavam sendo desenvolvidas em espaços alternativos. Eles se uniram e rapidamente começaram a ser intitulados “os dançarinos da Judson”. Foi fundado, consequentemente, o *Judson Dance Theatre*. Trisha Brown fazia parte desse grupo de jovens coreógrafos. Segundo Brown,

Nós dançávamos em nossos *lofts*, mas o Judson Dance Theatre era a nossa base. O público era em

³⁰

Disponível

em:

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_22.jpg

³¹

Disponível

em:

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_27.jpg

sua maioria composto pelos nossos amigos e parceiros. Eu estava preocupada com o uso da improvisação naquele tempo. Muitas pessoas a rejeitavam como uma forma respeitável, mas eu adorava o jogo e a resolução de problemas que a improvisação permitia à mente e ao corpo³². (BROWN apud LEE, 2011, p.69)

Por meio dessa citação é possível visualizar a posição de Trisha perante o movimento artístico que foi o *Judson Dance Theatre*. Os artistas que faziam parte desse grupo estavam iniciando sua carreira artística. Não tinham muitos recursos e nem popularidade suficientes para terem onde apresentar seus espetáculos, o que facilitou a união desses coreógrafos. Eles compartilhavam algumas ideias de como vivenciar e idealizar a dança. Muitos deles estavam cansados da forma como a arte da dança estava sendo representada naquela época, como traz Bither (2008):

Os artistas da *Judson* compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras comuns a um espetáculo de dança. Eles não confiavam nas altas técnicas físicas por si só e ao invés disso utilizavam *tasks*, acaso e formas de movimentos cotidianas (às vezes interpretadas por não dançarinos) em um esforço para trazer a dança para a vida cotidiana. Eles descartaram outros elementos que eles sentiram que adicionariam apenas artificialidade para a dança em um espetáculo - figurinos especiais foram substituídos por roupas urbanas ou roupas de ensaio, adereços do palco e tradicionais elementos cênicos foram trocados pelas explorações na arquitetura e objetos comuns. Muitos dos artistas da Judson abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som encontrado no momento da apresentação. Espaço vertical além do horizontal também foi explorado, coreografias pré-ensaiadas foram combinadas com improvisação, e

³² We danced in our lofts, but Judson Dance Group was our base. The audience were mostly composed of our friends and fellow artists. I was concerned with and improvisation at that time. Many people dismissed it as not being a respectable form, but I loved the play and problem-solving it allowed in both mind and body. (BROWN apud LEE, 2011, p.69)

elementos de filmes e da arte visual também foram incorporados.³³ (BITHER, 2008, p.9 e p.10)

Esses artistas tinham a intenção de desenvolver uma nova linguagem na dança contemporânea. Para eles, “(...) a nova dança tinha que remover violentamente a estrutura do balé clássico e os parâmetros, cada vez mais, codificados da dança moderna”³⁴ (BITHER, 2008, p.9 e p.10). Esse grupo artístico tinha a motivação de transformar a dança que estava sendo trabalhada até aquela época. Uma dança que se preocupava com a música, com rigor técnico, com expressividade gestuais e outros elementos que eram convencionais às danças clássicas. Eles tinham motivação para explorar novas formas de se dançar e também de unir outras formas de arte com a dança. Muitos deles acabaram desenvolvendo as próprias linguagens e, por resultado, conseguiram alterar a visão da dança daquela época e desenvolver, juntamente com outros artistas dessa arte, a dança contemporânea. Para se entender melhor como funcionava a relação de desconstrução da arte clássica pelos vanguardistas, temos uma citação de José Gil:

Como então *recusar, negar* as linguagens coreográficas tradicionais? Até mesmo quando se inventam sequências paródicas ou satíricas (do bailado clássico, por exemplo, como em tantos coreógrafos contemporâneos), o movimento só age como “negador” tornando-se signo, redobrando-se para se situar a um nível semiótico; o que só pode fazer tendo recurso à linguagem como mediação do

³³ Judson artists shared an anarchic commitment to upending the governing rules of concert dance. They distrusted physical virtuosity for its own sake and instead utilized tasks, chance, and everyday movement forms (sometimes performed by non-dancers) in an effort to bring dance closer to everyday life. They discarded other elements they felt only added artifice to stage dance-special costuming was replaced by street or rehearsal clothing; stage props and traditional scenic elements were supplanted by explorations of architecture and common objects. Many of Judson artists abandoned music as well, preferring silence, electronic, or found sound. Vertical as well as horizontal space was explored, set choreography was combined with improvisation, and elements of film and visual art were often incorporated. (BITHER, 2008, p.9 e p.10)

³⁴ “(...) the new dance had to violently shake off both the strictures of classical ballet and the increasingly codified, stifling parameters of modern dance” (BITHER, 2008, p.9 e p.10).

redobramento (o gesto-signo remete para um signo linguístico que remete para um gesto). Em si próprio, no seu desdobramento sinestésico e muscular (que é também um desdobramento de sentido), permanece puramente afirmativo. Um movimento negativo e negador seria um movimento que se entravaria enquanto tal. (GIL, 2004, p.31-32).

Assim, o gesto contemporâneo em sua forma estética é muito próximo ao gesto convencionado pelas danças clássicas, mesmo que ele seja uma ferramenta de desconstrução dessas artes. Contudo, o seu signo e sua significação se tornam diferentes. Isto é, a sua função em uma coreografia acaba se transformando. A mesma movimentação que poderia denotar uma emoção agora pode significar apenas um corpo dançando ou até mesmo uma nova imagem que não condiz com o senso comum.

Podemos destacar ademais alguns trabalhos importantes que Brown realizou durante este período de sua carreira. Primeiro, podemos conhecer a sua coreografia intitulada *Trillium*:

A primeira peça que eu apresentei na Judson era chamada *Trillium*, uma improvisação estruturada de movimentos altamente energéticos que se envolviam em uma sintonia curiosa com silêncios absurdos como se houvesse paralisações. Era uma peça sinestésica, uma composição em série onde eu envolvi a mim mesma em um movimento, após os acompanhamentos de uma fita de Simone Forti.³⁵ (BROWN apud LEE, 2011, p.183)

Através desse relato de Brown é possível entender a força que a improvisação obteve durante os seus trabalhos. Aqui, pode-se perceber o uso da improvisação que era o conceito-chave trabalhado por Brown naquela época. Nota-se o uso da indeterminação quando a coreógrafa coloca a parede utilizada na apresentação como ferramenta de construção de movimentos, mostrando que os gestos que serão

³⁵ The first piece that I showed at Judson was called *Trillium*, a structure improvisation of very high-energy movements involving a curious timing and with dumb silences like stopping dead in tracks. It was a kinaesthetic piece, a serial composition where I involved myself in one movement, after another accompanies by a tape by Simone Forti. (BROWN apud LEE, 2011, p.183).

apresentados não foram determinados anteriormente por nenhuma coreografia ensaiada. Segundo Cage,

(...) A apresentação de uma composição que é uma performance indeterminada é necessariamente única. Ela não pode ser repetida. Quando apresentada pela segunda vez, o resultado é diferente do que era. Por resultado, nada é estabelecido por essa apresentação, porque essa *performance* não pode ser compreendida como um objeto no tempo³⁶. (CAGE, 1968, p.39)

Para Cage, quando a peça que utiliza o acaso e a indeterminação é reapresentada, o seu valor experimental acaba sendo prejudicado em outras apresentações. Ao reapresentar um item indeterminado, esse seu caráter acaba se perdendo. O espetáculo acaba se limitando e se prendendo aos resultados adquiridos com a outra apresentação. Também, as motivações de uma peça que utiliza esses elementos são alteradas a cada exibição.

Como o improviso é um dos pontos mais abordados por Trisha Brown no seu trabalho, é importante ressaltar os motivos que a levaram ao uso da improvisação como ferramenta de criação. Segundo a coreógrafa:

Existe uma qualidade na *performance* improvisada que não aparece na dança memorizada e que apenas é conhecida na data da apresentação. Se você está improvisando com uma estrutura os seus sentidos ficam mais aguçados, você está usando a sua sagacidade, pensamentos, tudo está trabalhando em conjunto para descobrir uma melhor solução para um problema dado sob a pressão do público que está assistindo. (BROWN apud Lee, 2011, p.183)³⁷

³⁶ (...) A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance, since that performance cannot be grasped as an object in time.” (CAGE, 1968, p39).

³⁷ There is a performance quality that appears in improvisation that did not in memorized dance as it was known up to that date. If you are improvising with a structure your senses are heightened; you are using your wits, thinking,

A coreógrafa se interessava pelo uso da improvisação por causa da forma como essa ferramenta coloca a atenção dos bailarinos à prova. A energia utilizada para a dança se torna maior porque ela se direciona inteiramente para o que está acontecendo em cena. Ainda mais se essa experimentação depende de alguma forma de estrutura temporal, cênica ou espacial. Os participantes desse jogo dançado precisam ficar mais presentes e conscientes de seus corpos e dos desenhos que estão realizando com as suas matérias orgânicas. Em adição, nenhuma apresentação é a mesma porque as motivações, as energias e as estruturas se alteram a cada performance.

Trisha Brown utilizou as mais diversas formas artísticas como inspiração para os seus trabalhos. O seu amor pelas artes visuais a fez utilizar elementos dessa arte em alguns de seus espetáculos. Tanto que “Brown também colaborou com artistas de vídeo, multimídias e filmes. Entre eles Robert Whitman em *Homeland* (1966), Jud Yalkut em *Planes* (1969) e Babette Mangolte, que documentou *Roof and Fire Piece* (1973)” (BROWN apud LEE, 2011, p.14).³⁸ Aliando essa paixão com as suas ideias criativas, Brown soube como unir essas duas formas artísticas e criar novas atmosferas em algumas de suas obras, principalmente as que desafiavam a gravidade:

As performances desafiadoras da gravidade de Brown tiveram como inspiração as artes visuais por meio da simplicidade de seus conceitos. Nos seus trabalhos a coreógrafa incluiu uma mistura de dançarinos treinados e não treinados e também colaborou com artistas e produtores de filmes.
³⁹(BROWN apud LEE, 2011, p.124)

everything is working at once to find the best solution to a given problem under pressure of a viewing audience. (BROWN apud LEE, 2011, p.183)

³⁸Brown also collaborated with multimedia, film and video artists, including Robert Whitman on *Homemade* (1966), Jud Yalkut on *Planes* (1969) and Babette Mangolte, who documented *Roof and Fire Piece* (1973). (BROWN apud LEE, 2011, p.14).

³⁹ Brown’s gravity- defying performances took their cue from visual art in the simplicity of their concepts. In her performance work she included a mix of trained and those without training, and collaborated with artist and filmmakers”(BROWN apud LEE, 2011, p.124).

Trisha colaborou com artistas de diferentes áreas durante toda a sua carreira. O seu trabalho acabou sendo contaminado por diversos elementos artísticos não só da dança, mas das mais diferentes formas de arte. Neste sentido, essa mistura de formas artísticas acabou ajudando na construção de sua linguagem própria na arte da dança. A coreógrafa soube inteligentemente explorar os melhores elementos de diversas artes, criando novas sensações para as suas peças. Ela conseguiu que alguns pontos que não eram explorados fossem analisados e refletidos pelo seu público e pela crítica artística.



Figura 8 – Peça *Planes*

Fonte: Pele coletivo de criação.⁴⁰

⁴⁰

Disponível

em:

<https://pelecoletivadecriacao.files.wordpress.com/2013/01/trisha-brown-plans1.jpg>



Figura 09 – Peça *Homemade*

Fonte: Trisha Brown Dance Company⁴¹.

1.2 *EARLY WORKS*

Após fazer parte do *Judson Dance Theatre*, Brown começou a desenvolver coreografias em carreira solo. Os seus primeiros trabalhos desse período são conhecidos como *Early Works*. Neles, a sua obra era desenvolvida em locais alternativos ao espaço físico do teatro. Esses trabalhos foram divididos em ciclos: duas ou mais peças que apresentavam temáticas semelhantes eram classificadas e desenvolvidas por meio de ciclos. Durante esses espetáculos, alguns elementos-chave eram trabalhados, como, por exemplo: o ciclo de peças equipadas onde a coreógrafa utilizava polias, cordas entre outros equipamentos para enriquecer as obras desse conjunto de espetáculos. Pode-se ressaltar a transição entre os trabalhos de Trisha vinculados ao *Judson Dance Theatre* e as obras que foram construídas na sua carreira solo:

⁴¹ Disponível em:

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_52.jpg

O primeiro grupo de projetos não relacionados com *Judson*, realizados por Brown, mais tarde foi conhecido como “ciclo de equipamentos”, no qual Trisha usava vários adereços e simples mecanismos como polias, escudos e cordas para celebrar e confrontar gravidade. Esse ciclo colocava corpos em situações extremas, jogando com duração, envolvendo leis da engenharia e da física, e representando movimentos puros – nenhuma narrativa ou metáfora era intencional, além da destilação minimalista das formas de movimento do corpo humano por si só, em uma rigorosa questão sobre qual conceito Brown estava explorando em um trabalho específico.⁴² (BITHER, 2008, p.10).

Trisha Brown começa a fazer as suas investigações e experimentações que, consequentemente, resultarão em uma linguagem própria na dança. Nesse tempo, se inicia a sua amizade e colaboração com Robert Rauschenberg, artista plástico e membro do *Judson Dance Theatre* que manteve contato com a coreógrafa durante as quatro décadas de seu trabalho. Como exemplos de peças presentes em seu ciclo de equipamentos, pode-se citar *Planes* (1968). Segundo Brown,

Em *Planes* (1968), a primeira de uma série de danças que vieram a ser chamadas peças equipadas, eu construí uma parede de treze por dezoito pés com buracos cortados em intervalos iguais, os quais serviram como apoio para as mãos e pés, permitindo três bailarinos constantemente, virar, girar, e escalar em câmera lenta e em todas as

⁴² Brown’s first grouping of non-Judson-related projects, later termed her “equipment cycle,” used various props or simple mechanisms such as pulleys, harnesses, and ropes to both celebrate and confront gravity. The cycle put bodies in extreme situations, played with duration, involved engineering and the laws of physics, and represented pure movement – no narrative or metaphor was intended beyond a minimalist of human body movement forms themselves in rigorous inquiry into whatever concept Brown was exploring in a specific work (BITHER, 2008, p.10).

posições como se estivessem em queda livre⁴³. (BROWN apud LEE, 2011, p.184).

Através desse exemplo é nítido o uso da improvisação como ferramenta de construção artística e o desafio constante da gravidade. Essas formas são bastante presentes nesse ciclo de equipamentos, mas também foram utilizadas em boa parte da obra de Brown, ao mesmo tempo que nessa peça a coreógrafa mistura a projeção visual com a dança para criar uma nova significação para o seu espetáculo. Nesse caso, existe a ilusão de que os bailarinos estão voando e não apenas dançando em uma parede de escalada.

No ano de 1970, Brown funda a sua própria companhia de dança: “Trisha Brown inaugura a *Trisha Brown Company*, na qual os membros incluem Carmen Beuchat, Carol Goodden e Sylvia Palacios” (LEE, 2011, p.205).⁴⁴ Uma década após o início de suas atividades, a companhia de Brown ainda encontrava problemas de receptividade nos Estados Unidos: “Neste ponto [no ano de 1981], a *Trisha Brown Dance Company* apenas havia encontrado receptividade na Europa e nos acolhedores centros norte-americanos como o *Walker Center*, e certamente não havia receptividade nos grandes teatros de Nova York” (BITHER, 2008, p.14 e p.15)⁴⁵. Embora a coreógrafa norte-americana tenha iniciado os seus trabalhos em Nova York, foram necessários alguns anos para que a sua companhia tivesse boa receptividade nessa metrópole. Por outro lado, a *Trisha Brown Dance Company*, desde seus primeiros anos, sempre teve boa aceitação pelo público europeu:

Os avanços de Brown tiveram uma ressonância particular da Europa, talvez em segundo lugar, atrás apenas de Merce Cunningham. Isso se deve não apenas às mais diversas décadas de apresentações anuais de sua companhia na França

⁴³ In planes (1968), the first of a series of dances that came to be known as equipment pieces, I built a thirteen foot by eighteen foot wall with holes cut out at equal intervals across its surface which functioned as hand and footholds, enabling three dancers to continuously turn, spin and climb in slow motion and all directions while appearing to be free-falling. (BROWN apud LEE, 2011, p.184)

⁴⁴ “Trisha Brown founds the Trisha Brown Company, Whose Members include Carmen Beuchat, Carol Goodden and Sylvia Palacios” (BROWN apud LEE, 2011, p.205).

⁴⁵ “Up to that point, the Trisha Brown Dance Company had only found receptive hosts in Europe and in handful of key U.S center as the Walker, and certainly not in the grand theaters of New York” (BITHER, 2008, p.14 e p.15)

(mas as turnês em Londres, Berlim, Amsterdam, Bruxelas, e outras capitais europeias) e também ao impacto da coreógrafa em um número considerado de figuras-chave na composição da dança europeia. (BITHER, 2008, p.15)⁴⁶

A receptividade da companhia de Trisha Brown foi considerável em solo europeu, tendo influenciado um número expressivo de coreógrafos desse continente. O sucesso foi tão grandioso que Brown teve seu trabalho tão bem recebido naquela região que a sua notoriedade acabou ficando atrás apenas de Merce Cunningham. É importante nesse ponto apontarmos alguns detalhes sobre a obra desse coreógrafo.

Gil nos aponta os principais valores do trabalho de Cunningham: “(...) os traços gerais da coreografia de Cunningham: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc.” (GIL, 2004, p.28). Através de uma breve análise sobre esses elementos, vemos que o artista pretende desconstruir as convenções propostas pela dança em outras épocas. A sua estratégia era alterar as figuras, o espaço cênico, a relação com a música e outros pontos que estavam “acomodados” pela dança moderna e clássica. Por meio desse rompimento artístico, Cunningham consegue desenvolver uma nova estética para as suas criações coreográficas tanto que até é possível afirmar que o coreógrafo esboça uma nova e peculiar linguagem na dança.

Um dos traços de Cunningham que foi um artifício para essa linguagem é a adoção do acaso. Segundo Gil,

Os efeitos da adoção do acaso como método coreográfico vão em todas as direções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. De fato, é a própria noção de sujeito (ou de “corpo-sujeito”). Que tende a desaparecer. Uma segunda consequência manifesta-se nas relações música-coreografia. O

⁴⁶ Brown’s advances have had particular resonance in Europe, perhaps second only to Merce Cunningham’s. This is not only due to her company’s several decades of annual appearances in France (as well as regular tours to London, Berlin, Amsterdam, Brussels, and other European capitals), but also to her impact on a number of key-figures in European dance-making. (BITHER, 2008, p.15)

acaso rompe a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, oferecendo à música as “indicações” que permitiam aos bailarinos orientarem-se em todas as transformações de espaço, de ritmo ou de articulação com os movimentos dos bailarinos. (GIL, 2004, p.29)

Esses princípios eram compartilhados por John Cage por causa da proximidade artística dos dois artistas. Muitas pessoas ligadas à dança que utilizavam os conceitos propostos pelo compositor vanguardista trabalhavam com ideais semelhantes. É interessante que essas ideias em relação ao acaso acabaram influenciando outros coreógrafos. Entre eles, os artistas da Judson e a própria Trisha Brown. Grande parte das peças realizadas pelo *Judson Dance Theatre* era independente de qualquer elemento sonoro. O acaso também era visto na improvisação, um fundamento muito utilizado por grande parte desses coreógrafos.

Por meio das diversas experimentações e apresentações com a sua companhia, Brown finalmente começa a desenvolver uma linguagem mais autêntica, que acaba se tornando um estilo próprio na dança:

Com *Watermotor* (1978), deixa de usar “partituras”, dando lugar à improvisação, que passa a ser decorada, memorizada. Nesse momento, é possível reconhecer o que passa a ser chamado, genericamente, de “estilo Trisha Brown”. Caracterizado pela alta taxa de fluidez dos movimentos, como se fossem livres de formas fixas. Todavia, embora não seja essa a impressão visual aos menos familiarizados, os movimentos constituintes de sua dança passam a ser formalmente fixados. Nesse período, é bem nítida a constituição dos movimentos com peso, gravidade, *desmanchamento*, queda e recuperação, alinhamento, dissolução, imprevisibilidade – características que vão se tornando cada vez mais habituais e específicas no seu trishapensamento.⁴⁷(BANANA, 2012, p.34).

⁴⁷ Trishapensamento é o termo que a pesquisa Adriana Banana utiliza para sintetizar a dança de Trisha Brown.

Os movimentos nas coreografias da *Trisha Dance Company* começam a ter particularidades que são a cada apresentação melhor fixados e ajudam na construção de uma linguagem própria na dança contemporânea. Foi durante esses trabalhos coreográficos que Brown começou a explorar elementos como: perda e ganho de equilíbrio, quedas, entre outros. Suas composições de movimentos acabaram se tornando cada vez mais ricas e complexas. Para entendermos como Brown entendia o corpo em suas coreografias, podemos primeiro analisar a relação corporal que mais estava sendo estudada naquela época:

Questões sobre o corpo e os seus poderosos significados sociais foram abordados de cabeça erguida. O corpo por si só virou objeto para a dança, ao invés de apenas servir como um instrumento para metáforas expressivas. Uma ousada análise do corpo e suas poderosas funções sociais foi iniciada pelas primeiras danças pós-modernas. (...) Os coreógrafos intencionalmente usavam dançarinos amadores para poderem pesquisar o corpo “natural”. Ex: Brown, Fort e as improvisações *violent contact* de Dick Levine (BANES, 1979, p.3)⁴⁸

É visível, então, um novo papel para o corpo do dançarino nas visões coreográficas contemporâneas. O corpo, ao invés de ser uma ferramenta para representação de gestuais expressivos que servem ao um significado pretendido pelo coreógrafo, o que era comum nas danças clássicas, acaba se transformando no próprio elemento de estudo da dança. Se contextualizarmos com a obra de Brown, observamos esse estudo no seu incansável estudo em relação à gravidade e ao corpo humano. Brown explora isso em algumas de suas obras, entre elas, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), onde um bailarino desce um prédio do bairro Soho, em Nova Iorque, em linha reta. Dessa forma, a coreógrafa trabalha a relação entre o corpo que está em queda e a

⁴⁸ Issues of the body and its powerful social meanings were approached head on. The body itself became the subject of the dance, rather than serving as an instrument for expressive metaphors. An unabashed examination of the body and its functions and powers threaded through the early postmodern dances.(...) Choreographers deliberately used untrained performers in their search for the “natural” body. Ex: Brown, Forti and Dick Levine’s “violent contact” improvisations (1961) (BANES, 1979,p.3).

gravidade. É interessante que nesse trabalho o corpo acaba se tornando o próprio tema da obra. A massa corpórea ganha um novo papel, diferente de ser uma ferramenta expressiva, ela se transforma na própria arte.



Figura 10 – *Man Walking Down the Side of a Building*
Fonte: Trisha Brown Dance Company⁴⁹.

Cunningham explica com suas palavras como as questões sobre gravidade começaram a ser utilizadas pelos coreógrafos, desde a dança moderna até a contemporânea:

Para se esquivar disso de outra forma: uma das melhores descobertas que a dança moderna fez foi o uso da gravidade do corpo em peso, que é o oposto de negar (e, portanto, afirmar) gravidade pela subida no ar, o peso do corpo que está em gravidade, desce. (CUNNINGHAM, 1952, p.66)⁵⁰.

⁴⁹

Disponível

em:

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_64.jpg

⁵⁰ To quibble with that on the other side: one of the best discoveries the modern dance has made use of is the gravity of the body in weight, that is, as opposite

A exploração da gravidade, dessa forma, é feita através de movimentações que tentam negar essa força. O corpo, ao invés de dançar em favor da gravidade, é explorado para lhe desafiar, criando reflexões sobre esse elemento.

Em 1979, Trisha apresenta sua primeira peça em um edifício teatral. A peça era *Glacial Decoy*: “(...) Esse trabalho serviu como algo que resumisse as mais diversas lições e investigações dos seus trabalhos na *Judson* e nos seus *Early Works*⁵¹”. (BITHER, 2008, p.14). Portanto, alguns dos elementos que foram apresentados no teatro tinham sido explorados e estudados em obras anteriores. Exemplificando, algumas experimentações com projeção e com elementos das artes visuais que foram utilizadas nessa peça, haviam sido exploradas em outros espetáculos como *Planes* (1968). O uso da improvisação e do silêncio, que aparecem nessa obra, eram comuns na maioria dos *Early Works* encenados em locais alternativos. Os gestuais que desafiavam a gravidade também podem ser encontrados na peça *Watermotor*. Em adição,

[Brown] recebe a colaboração de Robert Rauschenberg nos elementos cênicos e nos figurinos de *Glacial Decoy*, sua primeira peça para o palco de prosênio, encomendada pelo *The Walker Arts Centers* de Minneapolis. Esse trabalho é baseado em parte por elementos de improvisação, mas também por complexas estruturas matemáticas e detalhadas construções coreográficas⁵². (LEE, 2011, p.209)

from denying (and thus affirming) gravity by ascent into the air, the weight of the body in going with gravity, down (p.66, 1952, CUNNINGHAM)

⁵¹ “(...) the work serves as something of a summation of many of the lessons and investigations of her Judson and early work years” (BITHER, 2008, p.14)

⁵² Collaborates with Robert Rauschenberg on the stages sets and costumes for *Glacial Decoy*, her first work for the proscenium stage, commissioned by The Walker Arts Center, Minneapolis. The work is based in part of elements of improvisation but also on complex mathematical structures and detailed choreographic construction. (BROWN apud LEE, 2011, p.209).



Figura 11- *Glacial Decoy*

Fonte: Walker art⁵³

As características das obras de Trisha Brown conseguem ajustar suas propostas de dança às limitações pertinentes no espaço do edifício teatral. Isso realça a inteligência da coreógrafa em conseguir adaptar as suas obras para os mais diversos locais, como construções antigas, estacionamentos, museus, entre outros, como destaca Bither a seguir:

Enquanto ela voluntariamente escolheu se engajar com as tradições representadas por este espaço, nas três décadas seguintes, ela nunca permitiu que a estrutura do proscênio e os padrões do teatro formal restringissem sua criatividade e sua boa vontade para desafiar a si mesma e forçar mais além, os limites da dança⁵⁴. (BITHER, 2008, p.15)

⁵³ Disponível em <<http://www.walkerart.org/performing-arts/browse/commissions/1979/glacial-decoy>>. Acesso em 24/07/2015.

⁵⁴ While she voluntarily chose to engage with the traditions represented by that kind of space, in the coming three decades she never allowed the frame of the proscenium or the standards of the formal theatre to restrict her creativity or her willingness to challenge herself and push the field of dance forward. (BITHER, 2008, p.15)

Poder-se-ia afirmar que mesmo nas mais diversas localidades, a coreógrafa sempre teve liberdade criativa para desenvolver novas peças. Mesmo com a transição do espaço alternativo para o edifício teatral, o seu trabalho não foi prejudicado porque Brown conseguiu se adaptar ao novo espaço e, ao mesmo tempo, retirar dele as melhores formas estéticas para a constituição de um estilo próprio na arte da dança.

Para se compreender melhor essa transição espacial e estética do trabalho da coreógrafa, usaremos a ideia de Banana (2012) que acredita na existência de uma arquitetura forjada nos *Early Works* de Brown. Uma arquitetura virtual que é o princípio operacional de suas coreografias, e que faz com que mesmo as peças dançadas em espaços alternativos mantêm as essências e não se alteram suas partituras originais no espaço teatral. A rigor, então, suas coreografias não são alteradas porque Brown visualiza a mesma arquitetura imaginada no espaço alternativo, ou espaço teatral.

Outra análise que pode ser realizada sobre a obra de Trisha Brown é a relação do conceito de performatividade. Primeiro, é importante ressaltar como esse conceito está sendo usado pelos mais diversos coreógrafos contemporâneos:

A união entre dança e performatividade demonstra uma não metafórica implementação, ou atualização, das pré-condições da dança: infinita citação de uma sempre singular ou sempre dispersa (ou quase-ausente) fonte, a qual mesmo assim insiste em fazer retorno para a dança: de novo e de novo, apesar (ou melhor dizendo, por causa) da sua efemeridade. Essa insistência em voltar com uma diferença, essa ética em persistir enquanto encara as exigências da ausência, constituem a força particularmente política da dança dentro do amplo campo da arte contemporânea (LEPECKI, 2012, p.16)⁵⁵

⁵⁵ This link between dance and performativity demonstrates a non-metaphoric implementation, or actualization, of that which preconditions dance: endless citationality of an always singular yet always dispersed (or semi-absent) source, which nevertheless insists on making a dance return: again and again, despite (or rather because of) its ephemerality. This insistence on returning with a difference, this ethics of persisting while facing the demands of absence, constitutes dance's particular affective-

Por outro lado, é possível uma abordagem da obra da coreógrafa norte-americana Trisha Brown a partir da estética *nonsense*. Como o estilo *nonsense* nasceu na arte literária através de textos de autores consagrados, como Edward Lear e Lewis Carroll, é importante analisar como esse elemento é descrito na literatura:

Nós podemos, neste ponto, criar uma definição para o que definimos por literatura *nonsense*? Não é satírica, mas apresenta elementos satíricos; não é uma paródia, mas alguns elementos das paródias podem ser utilizados; não é fantástico, mas podemos dizer que é o elemento mais próximo do fantástico, mas devemos lembrar que nem toda fantasia é *nonsense* — por exemplo, Peter Pan. A obra *nonsense* deve ter um forte elemento irracional de transformar tudo o que senso comum diz que as coisas são e finalmente, mas obrigatoriamente, essa obra deve fazer o leitor rir⁵⁶. (LEHMANN, 2010, p.4)

Mesmo que essas afirmações estejam relacionadas com a literatura, é possível encontrar alguns desses elementos no trabalho de Brown. É importante ressaltar que a ideia de comparar esse gênero literário à arte da dança foi uma contribuição desta pesquisa. Não foram encontrados outros teóricos com essa perspectiva. A ideia de unir esses dois pontos artísticos foi por meio da análise desenvolvida neste trabalho. Para embasar essa comparação, pode-se citar a desconstrução do senso comum, que é um elemento presente em grande parte da obra da coreógrafa norte-americana, tanto que, “inspirada pela energia da sua nova cidade e dos tempos, Brown primeiro criou trabalhos para serem apresentados em *lofts* e porões das igrejas. Mais tarde, seus “locais de

political force within the broader field of contemporary art. (LEPECKI, 2012, p.16).

⁵⁶ Can we, at this point, attempt a definition of what we mean by nonsense literature? It is not satire, though an element of satire may come into it; it is not parody, though an element of parody may be used in it; nor it is fantasy, though we can allow that it is nearest to fantasy if we remember that much that is fantasy is not nonsense – for instance, Peter Pan. It must have a strong element of the irrational, of over-turning what common sense says things are; and finally, but crucially, it must, by its incongruities and absurdities, make one laugh. (LEHMANN, 2010, p.4)

apresentação” incluíam ruas, árvores, estacionamentos, telhados, parques e lagos. (BITHER, 2008, p.14)⁵⁷. Por meio da recusa da artista em utilizar o espaço tradicional do teatro como local de desenvolvimento de suas coreografias, é possível relacionar esse ponto com a estética *nonsense*. Brown transforma o sentido de seus trabalhos quando altera algumas de suas convenções espaciais. Ela realiza essas alterações por meio da influência do compositor de vanguarda, John Cage:

Brown se uniu a eles nas aulas de composição na dança de Robert Dunn. Músico e compositor, Dunn começou a lecionar no *Merce Cunningham's studio* através de um convite de John Cage, com o qual ele estudou na *New School*. Dunn aplicava as técnicas de Cage para composição, na música, na dança: o uso de mudanças, indeterminação, regras, instruções e partitura. (LEE, 2011, p.14)⁵⁸

Esse curso foi importante para a obra de Brown que ela acrescentou algumas dessas ideias em suas composições coreográficas. Entre elas, a utilização de partituras na dança. Um dos exemplos mais notórios desse uso é a peça *Locus* (1975):

Apesar da anomalia de seus desenhos da década de 1970, a partitura de *Locus* é o mais importante trabalho para o papel de Brown naquele tempo. Pode ser lido como um inicial indicador da sua necessidade de impor um limitado quadro sobre si mesma - nesse caso uma caixa imaginária- mas

⁵⁷ Inspired by the energy of her adopted city and of the times, Brown first created works to be performed in lofts and church basements; later, her “venues” included streets, trees, parking lots, rooftops, parks, and lakes. (BITHER, 2008, p.14)

⁵⁸ Brown joined them in Robert Dunn’s Dance composition class. Dunn, a musician and a composer, began teaching at Merce Cunningham’s studio at the invitation of John Cage, whom he studied at the New School. Dunn applied the techniques Cage had developed for music composition to dance: the use of chance, indeterminacy, rules, instructions and score. (BROWN apud LEE, 2011, p.14)

essa partitura também conectou a sua arte às artes visuais daquela época (ELEEY, 2008, p.23)⁵⁹.

Outro elemento que é marcante no trabalho da coreógrafa norte-americana é a indeterminação que, no seu caso, era representado pelo uso constante da improvisação:

Improvisação tem sido um rico e continuamente envolvimento para mim. Se você recuar e pensar sobre o que você irá fazer antes de você fazer algo, é provável que seja uma exaustiva edição, agora se você se deixar livre na forma da improvisação, você vai ser obrigado a desenvolver soluções rapidamente e você vai aprender a fazer isso. Esse é o entusiasmo da improvisação⁶⁰. (BROWN apud LEE, 2011, p. 182)

Através dessa citação, é possível visualizar a importância do elemento da improvisação em seu trabalho. Um exemplo de improvisação de Brown é a peça *yellowbelly*:

Havia uma improvisação em 1969 na qual eu pedi ao público que gritasse “*yellowbelly*” que significa “covarde” em Aberdeen, Washington; eu apresentei essa peça duas vezes. (...). Foi maravilhoso porque estava confrontando o medo do performer de se levantar antes do público e esquecer o que você está fazendo. (BROWN apud LEE, 2011, p.182)⁶¹

⁵⁹ Though anomalous among her drawings from the 1970s, the score for *Locus* is the most important of Brown’s work on paper from that era. It can be read as an early indicator of her need to impose a limiting framework upon herself-in this case an imagined box-but the score also connects her choreographic work to current visual arts practices.(ELEEY,2008,p.23)

⁶⁰ Improvisation has been a rich and continuous involvement for me. If you stand back and think about what you are going to do before you do it there is likely to be a strenuous editing hand, if you set yourself loose in an improvisation form, you have to make solutions very quickly and you learn how to. That is the excitement of improvisation. (BROWN apud LEE, 2011, p. 182).

⁶¹ There was improvisation in 1969 where I asked the audience to yell “yellowbelly” which means “coward” in Aberdeen, Washington, I performed the piece twice. (...) It was terrifying because it was confronting the performer’s fear

Cage também desenvolveu algumas ideias sobre a exploração de novas formas de se fazer música, conceitos esses que também acabaram sendo utilizados na dança moderna e contemporânea:

Do mesmo modo que a música algumas vezes consiste de um único som ou de grupos de som que não são apoiados pelas harmonias, mas são ressoados dentro de um espaço em silêncio. Por meio dessa independência da música e da dança, resultados de ritmos que não são aqueles produzidos pelas patas dos cavalos ou outra batida regular, mas as quais nos fazem lembrar uma multiplicidade de eventos no tempo e no espaço - estrelas, ou atividades na terra visualizadas da atmosfera (CAGE, 1968, p.94)⁶²

Relacionando com a obra de Trisha Brown, identifica-se que no começo de suas primeiras experimentações, um dos elementos de seus trabalhos eram os sons alternativos e o silêncio: “muitos dos artistas da Judson abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som encontrado no momento da apresentação⁶³” (BITHER, 2008, p.18). Por exemplo, as suas peças *Falling Duet* (I) (1968), *Floor of the Forest* (1970), *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) foram apresentadas em silêncio, utilizam apenas o som do ambiente. Observa-se, então, a preocupação da coreógrafa em desconstruir um elemento comum às tradições clássicas de se fazer a dança que consiste na relação entre música e coreografia.

Outro elemento que altera o senso comum é o paradoxo, pois “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o bom senso como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 1974, p. 8). Na carreira artística de Brown, podemos encontrar o paradoxo na maneira como ela mistura o uso de

that you will get up before an audience and forget what you are doing. (BROWN apud LEE, 2011, p.182)

⁶² Likewise, the music sometimes consists of single sound or groups of sound, which are not supported by harmonies but resound within a space of silence. From this independence of music and dance a rhythm results which is not that of horses' hoofs or other regular beats but which reminds us a multiplicity of events in time and space- stars, or activities on earth viewed from the air. (CAGE, 1968, p.94)

⁶³ Many of Judson's Artists left the music as well, preferring silence, electronic or found sound. (BITHER, 2008, p.18)

coreografias pré-ensaiadas com improvisação ou quando utiliza dançarinos profissionais e amadores em uma mesma peça: “Nesses *early works*, eu usava dançarinos profissionais e também dançarinos não-profissionais”⁶⁴ (BROWN apud LEE, 2011, p.183). Também,

Muitas contribuições de Brown para a dança foram amplamente notadas em diferentes locais: sua assinatura e seu vocabulário de movimentação; sua mistura de improvisação e estruturas em conjunto; sua contribuição do desenvolvimento de uma “libertação” técnica (uma filosofia de movimentação agora quase onipresente no treinamento da dança e as coreografias baseadas nos processos de criações coreográficas); suas estratégias únicas de colaboração com artistas visuais e compositores vanguardistas⁶⁵. (BITHER, 2008, p.9).

Dessa forma, Brown altera os limites comuns da dança e desconstrói o senso comum dessa arte. Por resultado, novas sensações acabam sendo desenvolvidas, novas significações e novas visões são ampliadas.

Outra abordagem sobre o *nonsense* também pode ser considerada, isto é, a forma como as ideias do teórico francês Gilles Deleuze é interessante para ajudar na relação desse movimento com a obra da artista da dança. O teórico acredita que “seria um mau jogo de palavras supor que o não-senso diga o seu próprio sentido, já que, por definição, ele não o possui” (DELEUZE, 1974, p.42). Não é possível ser identificado um sentido no *nonsense* pois ele não o possui. O autor apresenta, em contrapartida, outra relação sobre a semiótica nessa estética:

⁶⁴ In these early works, I used trained dancers as well as nontrained dancers (BROWN apud LEE, 2011, p.183).

⁶⁵ Many of Brown’s contributions to dance have been widely noted elsewhere: her signature and singular movement vocabulary; her mix of improvisation and set structures; her contribution to the development of the “release” technique (a movement philosophy now nearly ubiquitous in dance training and process-based choreography); her unique collaborative strategies with visual artists and avant-garde composers. (BITHER, 2008, p.9)

Não menos do que uma determinação de significação o não-senso opera uma *doação de sentido*. Mas não da mesma maneira. Pois, do ponto de vista do sentido, a lei regressiva não relaciona mais ou menos os nomes de graus diferentes a classes ou propriedades, mas os reparte em séries heterogêneas de acontecimentos. Não há dúvida de que estas séries são determinadas, uma como significante e a outra como significada, mas a distribuição do sentido em uma e na outra é completamente independente da relação de significação. (DELEUZE, 1974, p.43)

Deleuze parece chegar a um consenso sobre a relação entre a significação e o *nonsense*. Ele afirma que “o não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por *nonsense*”. (DELEUZE, 1974, p.44). O *nonsense*, segundo o teórico, cria a deformação dos signos linguísticos para a construção de novos significados (conceitos).

Uma peça idealizada por Trisha Brown que parece trabalhar bem essa relação é a *Accumulation With Talking Plus Watermotor* (1979), mais precisamente, é possível realizar uma breve descrição dos acontecimentos presentes na apresentação que será estudada: a dançarina começa a coreografia com alguns gestuais da coreografia *Accumulation*. Ao mesmo tempo, Brown começa a descrever as suas ações durante a coreografia. Por exemplo, ela começa a afirmar que está começando a falar durante a sua dança. Ela vai descrevendo as suas sensações durante os seus movimentos a partir de imagens virtuais. Por exemplo, ela compara o seu corpo dançante como um motor de água. Nesses momentos, ela começa a dançar algumas movimentações da peça *Watermotor*.

Em alguns períodos a dançarina parece desconstruir os sentidos e as formas das palavras. Por exemplo, ela repete algumas vezes o som *da-da-da* antes de finalizar a palavra *that*. Brown parece reproduzir com o seu corpo o sentido de algumas palavras presentes em suas histórias. Em outros pontos, Trisha começa a criar alternativas para as suas falas. No final, Trisha anuncia o fim da coreografia e, então, ela finaliza a sua

dança⁶⁶. Nesses pontos, a coreógrafa altera os significantes comuns das palavras citadas para a idealização de um significado próprio para aqueles signos.

Outra peça que trabalha bem nitidamente essa relação de sentido é a *skymaps* (1969): Brown começa uma descrição do que representa aquela gravação: “As palavras que eu estou falando aqui estão partindo de um pequeno buraco no chão do auditório e está seguindo cada um, um por um, eventualmente traçando um mapa dos Estados Unidos.”⁶⁷(BROWN apud LEE, 2011, p.186). Depois, começa a contar uma absurda explicação sobre o que são *skymaps*: “Skymaps não são novos. A astronomia já existe por anos e anos. Então, relaxe. Se uma letra ou duas ou palavra (Deus me livre!) caísse em sua vizinhança, por favor, funcione como um gnomon assistente e atire-a de volta.”⁶⁸. (BROWN apud LEE, 2011, p.186. Então, ela inicia repetição de diversas letras em conjunto sem um sentido aparente:

“ourfatherwhoartinheavenhallowedbethynamethykingdomcomethywillbe doneonearthasitisinheavengiveusthisdayyourdailybreadandforgiveusour cebtsasweforgive” (BROWN apud LEE, 2011, p.186). Conta mais algumas histórias, repetição de muitas palavras sem relações: “SOS, garbage, liners, towels, dishwasher soap, Borax, Suntan lotion, cigarettes, beans, tomatoes brown rice, mushroom, Green fruit, Milk, Bread, juice, cheese, and frozen vegetables”. Ela finaliza anunciando o final de seu trabalho: “Isso deve ter sido material suficiente por agora. Não existe de fato nada a ser feito. Exceto aqueles que não estão terminados, vá em frente e termine-os. E os restos de vocês podem sentar de novo e apreciar.”⁶⁹ (BROWN apud LEE, 2011, p.187)

Para complementar, pode-se acrescentar os ideais de Wiggles sobre o *nonsense*. Esse teórico literário começa afirmando que o *nonsense* é um

⁶⁶ Análise realizada a partir da gravação realizada no dia 2 de setembro de 1986 na cidade de Nova Iorque. Link da apresentação disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8.

⁶⁷ The words that I am speaking here are coming up through a small hole in the floor of the auditorium and following each other one by one around the room, eventually tracing a map of Unites States (BROWN apud LEE, 2011, p.186).

⁶⁸ Skymaps are not new. Astronomy has been around for years and years. So relax. If a letter or two or whole Word (God forbid) should fall in your vicinity, please function as gnome assistant and toss it back (BROWN apud LEE, 2011, p.186).

⁶⁹ This should be enough material now. There is really nothing to be done. Except for those who are not finished, go ahead and finish up. And the rest of you can sit back and enjoy it” (BROWN apud LEE, 2011, p.187).

“gênero da literatura narrativa que faz o balanço entre uma multiplicidade de significados e a ausência de significado. Esse balanço é realizado através dos jogos com as regras da língua, lógica, prosódia e representação, ou com um combinado desses elementos⁷⁰”. (WIGGES, 1988, p.47). No gênero, segundo esse teórico, não ocorre a ausência total de sentido, mas o constante balanço entre a presença ou não de um significado. Quando o autor cria esses jogos que viabilizam o *nonsense*, ele acaba alterando os significantes e os signos das suas palavras. Por resultado, novos significados são criados. A falta de significado apenas acontece porque ocorre uma recusa aos sentidos convencionais da obra de arte, como se os novos elementos linguísticos não fossem nada mais do que a imaginação criativa do autor. Por outro lado, para desenvolver esses significados novos, os clichês precisam ser ampliados e desfigurados, ocorrendo, assim, a presença do sentido comum. Esse processo gera um estranhamento em quem consome a obra artística. Por estranhamento, podemos afirmar que,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização [estranhamento] dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI apud TOLEDO, 1971, p.45 e p.46).

Chklovski coloca que a arte não precisa criar uma identificação do seu espectador para ser arte. Muitas vezes, o artista cria novas visões sobre algumas questões em sua arte. Assim, ela acaba se distanciando da vida comum e das convenções usuais. Quando o artista utiliza o *nonsense*, ele acaba ampliando o estranhamento da sua obra porque destrói as convenções da própria arte. Por resultado, são maiores as percepções e as

⁷⁰ A genre of narrative literature, which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of languages, logic, prosody and representation, or a combination of these. (WIGGES, 1988, p.47)

dificuldades em se conceituar de forma minimalista o real propósito daquela obra de arte.

Wigges nos mostra, adicionalmente, que esse sentido ou falta desse sentido proposta por esse gênero não apresenta nenhuma relação com o lado emocional do autor. Isto é, “o *nonsense* (não-sentido), então, é nunca literal no sentido verdadeiro da palavra – ele não expressa os sentimentos pessoais do autor e nem um sentimento comunal saindo de sua boca⁷¹”. (WIGGES, 1988, p.53). Percebe-se que o jogo proposto por essa estética é indiferente às emoções mais íntimas do autor. Para complementar, ele acrescenta que “a principal distinção aqui é que o jogo proposto pelo *nonsense* é jogado por si mesmo sem a preocupação com um objetivo transcendental”.⁷² Esse estilo está preocupado com o seu próprio jogo de sentido sem se prender a algo mais profundo ou a um objetivo literário mais complexo. Mais além, Wigges tenta desenvolver uma conclusão sobre esse gênero literário:

Resumindo, a literatura *nonsense* é caracterizada pela presença de quatro elementos essenciais: uma tensão não resolvida entre a presença e a falta de sentido, ausência de envolvimento emocional, apresentação como se fosse um jogo, e uma ênfase maior do que em outros estilos literários, na sua natureza verbal. (WIGGES, 1988, p.55)⁷³

Concluimos que esse teórico apresenta a estética *nonsense* quase como um recurso mecânico idealizado pelos autores para causar um estranhamento nos leitores e sem se preocupar com um objetivo maior para aquilo que está sendo lido ou visto. Levando em consideração que podemos encontrar elementos dessa estética nas mais diversas formas artísticas, como exemplo, é possível citar a peça *Locus*, de 1975. Na

⁷¹ Nonsense, then, is never lyrical in the true sense of the word- it does not express the personal feelings of the author, nor a communal feeling through his mouth (WIGGES, 1988, p.53).

⁷² The main distinction here is that the game of nonsense is played for its own sake than with a transcendent aim. (WIGGES, 1988, p.55).

⁷³ To summarize, literary nonsense is characterized by four essential elements: an unresolved tension between presence and absence of meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature (p.55).

citação a seguir, Brown menciona como funciona o seu processo criativo para esse espetáculo:

Eu viro as frases de cabeça para baixo, as ensaio, ou sugiro uma ação e não a completo, ou ainda, misturo todos esses elementos. Eu faço alterações radicais de uma forma mundana. Eu utilizo peso, balanço, impulsos e ações físicas como cair, empurrar, etc. (...). Eu não promovo o próximo movimento com uma transição antecedente, e, além disso, eu não tenho a pretensão de construir algo novo⁷⁴. (BROWN apud LEPECKI, 2012, p.61)

Podem-se perceber alguns dos elementos da estética *nonsense* nessa obra de Trisha Brown. Um deles é o jogo de sentido que é realizado através da mistura de movimentos ensaiados e improvisações e a falta de preocupação em idealizar um resultado final. Apenas o que está sendo apresentado interessa e a coreógrafa não está interessada em chegar a um “ponto final” para a sua coreografia.

Concluindo, a formação de Trisha foi importante para que ela pudesse aprimorar a sua desenvoltura na arte da dança. Então, depois de muitas experimentações e estudos, a coreógrafa conseguiu, juntamente com a sua companhia de dança, uma nova linguagem nessa arte cênica. Além disso, os *workshops* dos quais Brown participou a fizeram conhecer os mais diversos artistas que acabaram virando seus colaboradores.

Diversos elementos foram incorporados por Brown em suas peças através da pesquisa em dança que a coreógrafa desenvolveu durante as suas primeiras aulas nesta forma de arte. Conceitos como improvisação, acaso e indeterminação, desafio da gravidade, elementos das artes visuais foram utilizados como ferramentas de construção coreográfica tanto de Trisha quanto de sua companhia de dança. É possível fazer análises sobre

⁷⁴ I turn phrases upside down, reverse them, or suggest an action and then not complete it, or else overstate it altogether. I make radical changes in a mundane way. I use Weight, balance, momentum, and physical actions like falling, pushing, etc. (...) I do not promote the next movement with a preceding transition and, therefore, I do not build up to something. (BROWN apud LEPECKI, 2012, p.61)

as misturas estéticas que ocorrem nos trabalhos dessa coreógrafa norte-americana.

2 UM POUCO DE TRISHA BROWN EM DEBORAH COLKER

A obra de Trisha Brown é de extremo valor para a dança mundial. Vários coreógrafos, ao redor de todo o mundo, se basearam nas suas ideias para criar suas peças de dança. No Brasil, temos a bailarina e coreógrafa Deborah Colker que utiliza alguns elementos da dança de Brown nas suas experiências coreográficas. Um desses elementos é o uso de equipamentos e aparatos como cordas, polias, entre outros:

As mais diversas companhias de dança como: as norte-americanas *Diavolo* e *Lava*, a argentina *De La Guarda*, as francesas *Philippe Decouflé* e *Montalvo*, a brasileira Deborah Colker, e muitas outras utilizam equipamentos e complexos aparatos, evoluções dos simples dispositivos preferidos por Brown⁷⁵. (BITHER, 2008, p.12).

A companhia de Dança de Deborah Colker foi fundada na década de 1990 no Rio de Janeiro. Nesse período, a dança contemporânea brasileira estava se consolidando. Podemos citar as principais influências dessa dança:

A dança contemporânea no Brasil, assim como anteriormente o balé, tem significativa referência e/ou origem na Europa, EUA e Ásia. O movimento pós-moderno americano (com origem e sede inicialmente nos Estados Unidos), a dança expressionista alemã e a nova dança francesa influenciaram a composição do quadro da dança contemporânea brasileira atual. (SNIZEK, 2007, p.110).

Percebe-se que a dança contemporânea brasileira utiliza os mais diversos exemplos coreográficos como referência. Como se a dança daqui extraísse o melhor de cada movimento importante na contemporaneidade, agregasse com elementos próprios e então, criasse uma nova dança. Deborah Colker foi muito importante para esse processo devido a sua capacidade de retirar o que se tem de mais interessante no movimento

⁷⁵ Dance companies as diverse as the U.S.'s *Diavolo* and *LAVA*, Argentina's *de la Guarda*, France's *Philippe Decouflé* and *Montalvo*, Brazil's Deborah Colker, and many others utilize equipment and complex apparatuses, evolutions of the type of simple devices favored by Brown.

contemporâneo e criar algo novo com a inclusão de seu estilo e visão próprios. A sua obra teve um alcance vasto e poderoso para essa arte. Alguns dos trabalhos de sua companhia tiveram quase um milhão de espectadores e essa artista chegou a ser convidada para desenvolver uma coreografia para a Copa do Mundo de 2006 na Alemanha. Temos os princípios dessa bailarina e de sua companhia:

A virtuosidade e performance acrobática da novata companhia chamaram a atenção do público. As cenas criadas por Deborah Colker são bem peculiares e sua escolha estética perpassa todo o espetáculo, seja nos movimentos criados, seja pelo elenco de bailarinos. A coreógrafa trabalha com dança contemporânea e os temas de seus espetáculos estão ligados às necessidades humanas e sentimentos cotidianos. Sobre a “liberdade” que a técnica proporciona, afirma: “a dança contemporânea não é vista como era antigamente a dança clássica, cuja finalidade era a preparação do corpo, mas sim como uma oportunidade de se trabalhar também a alma e a personalidade” (Apud Diário de Pernambuco, 25 de fevereiro de 1986, p.7). (BUARQUE, 2006, p.61)

Através dessa citação podemos lembrar e associar com alguns princípios utilizados por Trisha Brown. Primeiro, a questão de trabalhar com dados do cotidiano. O que pode até ser percebido no conceito *task* de Anna Halprin. Brown também utiliza a liberdade do corpo, principalmente quando utiliza o recurso da improvisação. Ampliando a visão perante a obra da coreógrafa brasileira, podemos citar a sua essência pessoal na arte dançante:

Também no Rio existem três mulheres fortes, todas com diferentes abordagens coreográficas. A dança de Colker combina a influência dos esportes e do estudo das atividades cotidianas. Graduada em Psicologia, Colker jogou vôlei e era uma pianista realizada. O seu início como coreógrafa foi com Coringa. “Debinha,” como ela era chamada, era como uma discípula de Graciela Figueroa, e seu repertório é a evidência dessa relação próxima. “Com Graciela, eu decidi trabalhar com dança contemporânea. Ela era a minha primeira escola, minha primeira grande influência. Graciela me

ensinou a trabalhar com música e com matemática; ela apreciava a personalidade única de cada dançarino,” Disse Colker. “Eu escolho os meus dançarinos com base nas suas técnicas e qualidade de movimentação, e não por raça ou tipo físico.” O seu último trabalho, *Nó*, um balé graficamente sexual que lida com problemas como dependência, juntamente com a turbulência das relações humanas, teve a sua estreia em Wolfsburg, Alemanha⁷⁶. (CAVRELL, 2012)⁷⁷

Mesmo que o objetivo dessa análise seja a comparação da obra de Deborah Colker com Trisha Brown, é impossível não apontar para as singularidades da obra da dançarina brasileira. Deborah, mesmo que seja influenciada pelos mais diversos coreógrafos como Bausch e Cunningham, ainda mantém o seu estilo particular em suas obras. Por exemplo, o uso de gestuais rápidos e influenciados pela prática esportiva, o que é muito recorrente na sua obra. Brown também utiliza movimentos influenciados pelos esportes em suas coreografias. O que diferencia a relação desses elementos nas obras dessas coreógrafas é a maneira como são utilizados em uma sequência. Brown usa movimentos esportivos, mas, transforma a forma como eles são mostrados na sua dança. Por exemplo, em *Watermotor*, a dançarina se apropria de movimentações esportivas, só que elas aparecem com suas estéticas desconstruídas. Gestos ágeis são

⁷⁶ Also in Rio are three strong women, all different with distinct choreographic approaches. Deborah Colker's dance combines the influence of sports and the study of everyday activities. An undergrad in psychology, Deborah played volleyball and was an accomplished concert pianist. Her beginnings as a choreographer were with Coringa. “Debinha,” as she was called, was as a disciple of Graciela Figueroa, and her repertory is evidence of this intimate relationship. “With Graciela I decided to work with contemporary dance. She was my first school, my first great influence. Graciela taught me how to work with music and with mathematics; she appreciated each dancer's unique personality,” says Deborah. “I choose my dancers based on their technique and movement quality and not race or physical type.” Her latest work, *N_ (Knot)*, a graphically sexual ballet that deals with issues like bondage along with the turmoil of human relationships, made its debut in Wolfsburg Germany.

⁷⁷ Disponível em :

http://dancemagazine.com/news/brazil_brazil_a_look_at_brazilas_burgeoning_dance/

apresentados de maneira mais calma e com outros significados. No caso citado, são usados para denotar a figura de um motor de água. Já Deborah parece manter as características próprias dos gestos esportivos em suas coreografias. Essa influência esportiva é tão explorada em algumas de suas peças que a vemos até nos figurinos escolhidos. Em *Velox* (1995), os dançarinos utilizam trajes que lembram roupas de banho e em *Quatro por Quatro* (2002), usam-se figurinos parecidos com os uniformes de futebol.

Embora Deborah tenha seu estilo próprio para idealizar as suas obras, podemos enxergar um pouco de Trisha Brown na sua arte: no uso de aparatos, nos desafios da gravidade, entre outros elementos presentes no trabalho das duas coreógrafas. Para exemplificar, temos o espetáculo *Velox* (1996) de Deborah que lembra a peça *Planes* de Brown:

O segundo espetáculo de sua companhia, “Velox” (1996), no qual uma parede de escalada era utilizada como cenário e objeto de exploração dos bailarinos, foi um verdadeiro sucesso e colocou de vez a coreógrafa “na moda”. A repercussão do trabalho rendeu reportagens, divulgação do nome da companhia e reconhecimento. (BUARQUE, 2006, p.63)

Deborah tenta, mesmo que não propositalmente, resgatar o trabalho de Brown quando coloca os seus dançarinos em uma parede de escalada. As duas dançarinas parecem querer desafiar a gravidade quando utilizam esse recurso “intruso” em cena. Os bailarinos, nessas duas obras, precisam desenvolver percepções, porque além de se preocuparem com uma coreografia, improvisada ou não, precisam se manter naquele instrumento que lhes oferece pouco equilíbrio. Apesar de serem dois contextos muito diferentes, percebe-se a influência de Brown nesse trabalho da brasileira:

A escolha de Colker é igualmente genial, mesmo se não é precedente. Vários coreógrafos desafiaram as leis da gravidade, com divergentes graus de sucesso teatral. A peça seminal *Planes* (1968) de Trisha Brown foi apresentada em uma parede esburacada, decorada por algumas cenas aéreas de filmes de Jud Yalkut, criando no público a ilusão dos dançarinos estarem caindo no espaço⁷⁸. (BALE, 2012, p.2).

⁷⁸ Deborah’s choice is equally a touch of genius, even if it is not without precedent. Numerous choreographers have challenged the laws of gravity, with

Obviamente, os dois espetáculos colocam a matéria orgânica do dançarino em um estado de risco. Além de se preocupar em idealizar uma partitura corporal, o dançarino precisa enfrentar da melhor forma possível um novo obstáculo que é a força da gravidade. Por outro lado, a visão do corpo dançante em cena também é alterada, o que pode alterar a estética dos espetáculos, desconstruindo a convenção ilusória de que a dança só pode ser desenvolvida em um palco e com os bailarinos em posição ereta. Em *Velox* (1995), os bailarinos dançam uma coreografia em uma parede de escalada. Já em *Planes* (1968), os artistas se movimentam das mais várias formas para criar a ilusão de voo nos espectadores. Abaixo temos a comparação das duas peças:

diverging degrees of theatrical success. Trisha Brown's seminal 1968 *Planes* was performed on a hole-filled wall, decorated by Jud Yalkut's aerial film scenes, creating for the audience a sense that the dancers were falling through space (BALE, 2012, p.2)

Figura 12: A presença da parede de escalada na peça *Planes* de Brown (primeira figura) e no espetáculo *Velox* de Deborah Colker



Fonte: 1) The Campanil⁷⁹ 2) Flickr⁸⁰

Além de falar sobre Deborah e sua companhia, é possível ampliar o estudo sobre a dança carioca da década de 1990 para melhor contextualizar a época e o movimento artístico que estava acontecendo quando os trabalhos dessa bailarina e sua companhia se iniciaram:

Podemos constatar nos trabalhos de Brum (2001) e de Xavier (2001) a velocidade com que o campo de dança contemporânea se expandiu no Município do Rio de Janeiro na década de 1990. Nas mesmas condições e com as mesmas implicações dos efeitos da nova velocidade das inter-relações da humanidade, profissionais do campo experimentaram e transformaram novas formas de ação criadora, de articulação, expansão e sobrevivência, explicitando em tais ações uma mudança significativa no entendimento do papel e importância das “culturas” na existência e desenvolvimento da humanidade, redimensionando e propondo novas articulações entre Estado e cultura/dança. Questiona-se atualmente a responsabilidade quanto à viabilização e controle dos produtos culturais. (SNIZEK, 2007, p.116).

A dança contemporânea brasileira teve forte crescimento no Rio de Janeiro na década de 1990. Isso se deve ao incentivo do Estado. Por resultado, a dança daquela região acabou se sobressaindo. A companhia de Deborah Colker foi uma instituição que recebeu apoio para seus trabalhos. Talvez seja por isso que grande parte das suas peças tinha cenários e estruturas grandiosas. Se formos pensar no contexto do início da obra de Brown, onde os recursos eram escassos e quase tudo era feito improvisadamente, vemos que os seus trabalhos apresentam muito menos aparatos e são mais minimalistas. Grande parte de suas coreografias eram apresentadas em espaços alternativos. Mesmo em contextos totalmente

⁷⁹ Disponível em: <http://www.thecampanil.com/modern-dance-icon-trisha-brown-displays-dance-visual-art-at-exhibit/>

⁸⁰ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sergiobernardo/9607138269>

divergentes, ainda assim podemos encontrar relações no trabalho das duas coreógrafas. É possível até imaginar que a maneira como Deborah utiliza elementos semelhantes a de Brown é uma evolução das ideias dessa coreógrafa norte-americana.

Outro ideal que Brown utilizou em várias de suas peças e que é possível ser visto no trabalho de Deborah é o uso de gestos cotidianos na sua composição coreográfica. Esse conceito é interessante porque reforça a ideia pós-moderna de aproximar o cotidiano e as artes e porque, antes disso, a arte e a vida comum não eram misturadas. Uma peça de Deborah que trabalha bem esse conceito é a denominada *Casa* (1999). Pela descrição desse espetáculo, que foi encontrada no *site* de sua companhia, podem-se entender quais são as intenções da artista com esse gestual mais usual:

Construir uma casa é construir espaços. Dançar é ocupar espaços, a arquitetura do movimento”.

Colker parte de uma idéia (sic) simples, investir nas ações banais para entrar no mundo imaginário e transformá-lo em movimento. Como faz parte do seu processo criativo, o cotidiano é uma fonte de inspiração.

O que se faz numa casa? Comer, dormir, cozinhar, vestir, ver TV, ter insônia, não fazer nada, sonhar. O grande fascínio é poder falar de um único tema, em um só lugar e sem intervalo, partindo de uma idéia (sic) concreta, a linha dramática e dinâmica foram sendo desenvolvidas junto com a pesquisa de movimentos. (CIADEDEBORAHCOLKER, 2016⁸¹).

Em Trisha, essa ideia também é encontrada. Só que a sua abordagem é completamente diferente. A coreografia não pretende contar ou contextualizar algumas situações através desses gestuais. A ideia da coreógrafa norte-americana é a de desconstruir os gestos cotidianos. Eles não deixam de ser movimentações presentes na vida cotidiana, só que eles ganham um novo valor na sua dança. Como, muitas vezes, não estão relacionados a uma narrativa, podem até causar certo estranhamento no público:

⁸¹ Disponível em: <http://www.ciadeborahDeborah.com.br/#!casa/c1phu>

Trisha Brown, entretanto, veio a entender durante os anos 60, o valor dos gestos cotidianos na dança, não apenas como uma redefinição radical de suas disciplinas, mas como uma forma de utilizar o comum para desafiar o ajustamento da virtuosidade⁸². (ELEEY, 2008, p.28).

Para exemplificar, pode-se citar a obra *Accumulation* de Trisha. Nesse trabalho, a coreógrafa realiza movimentos não técnicos como levantar os braços, erguer uma perna de cada vez, girar os pés para o lado e virar a cabeça. Todo esse gestual, além de ser comum, é minimalista, como se toda a movimentação do corpo fosse feita através de micro movimentos. Nesse caso, todo o gestual utilizado não pretende fazer nenhuma contextualização com nenhuma narrativa. O foco aqui é na coreografia do corpo em cena. Na peça *Group Primary Accumulation* (1973), a mesma coreografia é realizada, só que agora em grupo.

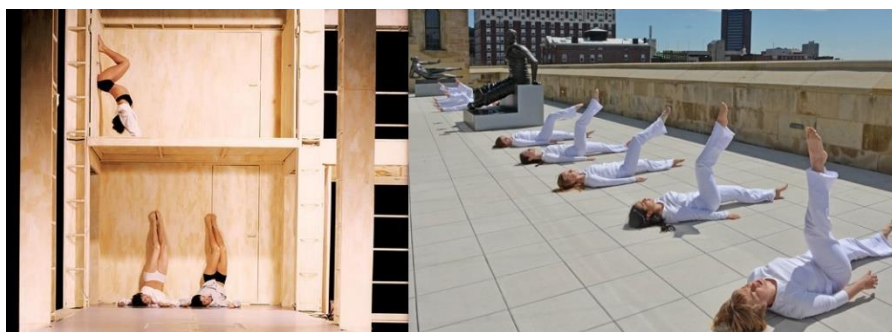


Figura 13: *Casa e Group Primary Accumulation*

Fonte: 1) Wikiarq⁸³ 2) Yale⁸⁴

⁸² Trisha Brown, meanwhile, had come during the 1960s to understand the value of everyday gestures in dance, not as a radical redefinition of her discipline, but rather as a way to use the vernacular to challenge dance's reification of virtuosity.

⁸³ Disponível em: <http://wikiarq.blogspot.com.br/2011/06/cia-deborah-Deborah-danca-teatro-e.html>

⁸⁴ Disponível em: <http://news.yale.edu/photos/yale-dance-theater-open-rehearsal-trisha-browns-early-works>

Outras comparações podem ser feitas entre a obra da brasileira e da coreógrafa norte-americana. Por exemplo, é possível relacionar a peça *Nó* (2005) de Deborah com a peça *Walking in the Wall* (1971) de Brown:

Como não lembrar aqui de Trisha Brown, bailarina norte-americana que também desafiava a gravidade usando equipamentos como cordas e arrieos e fazendo com que seus bailarinos experimentassem as diagonais e verticais do palco? Suas primeiras “peças de equipamento” pareciam, aliás, muito “un-dançantes”. No espetáculo “Nó”, a influência de Trisha é visível principalmente no que se refere ao uso das cordas. (FEDRIGO; DUARTE, 2013).

Nas duas peças, além do uso das cordas, vemos a presença de outro instrumento importante. A gravidade do corpo do bailarino é testada nos dois espetáculos. Ambas as coreógrafas parecem querer estudar a relação do corpo com a gravidade. Através da descrição da peça *Nó* (2005), percebemos como o corpo é trabalhado em cena:

No primeiro ato, os bailarinos se movimentam em meio a um emaranhado de 120 cordas. Cordas que dão nós e que simbolizam os laços afetivos que nos amarram. Cordas que servem para aprisionar, puxar, ligar, libertar.

No segundo ato, saem as cordas e o palco é ocupado por uma enorme caixa transparente criada pelo cenógrafo Gringo Cardia.

É uma metáfora do desejo, daquilo que se quer, mas não se pode pegar, daquilo que se vê, mas não se pode ter, daquilo que se ambiciona, mas não se pode realizar.

Os bailarinos equilibram as técnicas clássica e contemporânea em movimentos delicados e brutais⁸⁵. (CIADEDEBORAHCOLKER, 2016⁸⁶)

Ao compararmos esse espetáculo com *Walking in the Wall* (1971), vemos como as cordas são utilizadas. No primeiro espetáculo, esse instrumento é utilizado para “amarrar” corpo e mente do bailarino. Esse

⁸⁵ <http://www.ciadeborahDeborah.com.br>

⁸⁶ Disponível em: <http://www.ciadeborahDeborah.com.br/#!no/cn1z>

elemento parece dificultar a desenvoltura de seu corpo na coreografia, pois a metáfora é colocar as cordas como se fossem os afetos que de certa forma prendem as pessoas. Os bailarinos acabam tendo dificuldade em dançar com todos aqueles utensílios ligados ao corpo. Em alguns momentos, certos bailarinos são presos ao teto, desafiando a gravidade, o que dificulta ainda mais a sua desenvoltura em cena.

Na peça de Trisha, a corda serve como uma ferramenta de sustentação do corpo. Outra peça da coreógrafa que usa cordas e desafia a gravidade é *Man Walking Down the Side of a Building* (1970). O foco principal desses trabalhos é no estudo do corpo desafiando a gravidade. A movimentação desse trabalho é minimalista porque o único gestual que os artistas fazem é andar pela parede do museu. Nesse caso, a corda está auxiliando o bailarino que tem como objetivo principal se locomover na parte superior do local de apresentação.



Figura 14: O desafio da gravidade em *Walking in The Wall* e *Nó*

Fonte: 1)Trisha Brown Dance Company⁸⁷ 2)Alagoasboreal⁸⁸

Um item bastante utilizado nas danças contemporâneas é o uso de objetos em cena. Ao invés de ajudarem a compor uma narrativa ou apenas serem partes integrantes do cenário, esses instrumentos acabam ganhando novos propósitos nessas coreografias:

Na dança moderna, assim como nas pós-moderna ou contemporânea, é possível observar o uso de objetos que não mais servem de adereços ilustrativos ou suporte para os dançarinos. O objeto passa a dialogar com o corpo do intérprete, podendo ser trabalhado nas mais diversas maneiras. O objeto pode ser tanto um obstáculo, que dificulta o uso do espaço, agrega risco ao movimento, mas também oferece possibilidade de produção de infinitas metáforas, como as cadeiras usadas em *Café Muller* de Pina Bausch, ou a mesa em *A mesa verde* de Kurt Jooss. (SIRIMARCO, 2008, p.2).

Essa experiência coreográfica pode ser encontrada na obra das duas bailarinas. Na peça *Quatro por Quatro* (1999) de Deborah, os dançarinos dançam em meio a um palco repleto de vasos. Suas coreografias são ensaiadas. Os vasos se tornam uma espécie de obstáculo e de delimitação para o espaço da dança de seus corpos. A atenção dos bailarinos acaba sendo redobrada porque, ao mesmo tempo em que eles apresentam suas coreografias, movimentações rápidas que lembram gestos esportivos, precisam respeitar esse novo elemento do solo que é o conjunto de vasos. Durante esses deslocamentos, todos esses objetos permanecem intactos e em pé. Melhor dizendo, os vasos ficam na mesma posição que são colocados. Pode até se afirmar que se cria um contraste

⁸⁷ Disponível em :

http://www.trishabrowncompany.org/content/images/image_main2_67.jpg

⁸⁸ Disponível em:

[http://alagoasboreal.com.br/uploads/image/Cia_%20Deborah%20Deborah%20-%20N%C3%B3%201%20\(526x640\).jpg](http://alagoasboreal.com.br/uploads/image/Cia_%20Deborah%20Deborah%20-%20N%C3%B3%201%20(526x640).jpg)

entre a vitalidade e rapidez do movimento dos dançarinos com a presença mórbida e parada dos vasos que se mantêm imóveis e não explorados. Depois, esses objetos são levantados através de cabos conectados a eles. Mesmo nesse pequeno movimento, a velocidade é mínima e continuam como armadilhas para os bailarinos.

Já na peça *Floor of The Forest* (1970) de Brown, os bailarinos passam por uma rede formada por diversas roupas e ficam tirando e colocando esses trajes nos seus corpos. Os figurinos atrapalham no movimento de seus corpos, mas também possibilitam novas movimentações. Brown parece desconstruir nesse trabalho o gestual comum de tirar e colocar uma vestimenta. Pois, os participantes desse jogo podem criar com seu corpo novas maneiras de se vestir, não necessariamente o que é convencional. Nesse espetáculo, temos a aparição do acaso porque a relação que o bailarino vai criar com o objeto não foi pré-ensaiada, ocorre através da sua sensação perante aquela armadilha e a forma como seu corpo vai usar aquele problema como uma nova forma de experimentação coreográfica. Os bailarinos acabam se prendendo nessa rede de roupas e usam suas habilidades corporais para se soltarem e se prenderem a novos gestuais coreográficos.



Figura 15: *Vasos e Floor of the Forest*

Fonte: 1) Nycitycenter⁸⁹ 2) Artburndotcom⁹⁰

Não é possível saber ao certo se existe influência direta do trabalho de Brown nas coreografias de Deborah. Essa última não cita a coreógrafa norte-americana como inspiração. O que podemos supor é que não apenas Trisha, mas todo o movimento pós-moderno dos anos 60 e 70

⁸⁹Disponível

http://www.nycitycenter.org/content/images_2.0/shows/danca09_1.gif

em:

⁹⁰ Disponível em: <https://artburndotcom.wordpress.com/2011/10/09/trisha-browns-floor-of-the-forest-at-the-icaboston/>

foram uma espécie de luz para a dança brasileira contemporânea. Mesmo assim, visualizamos ideias de Trisha no trabalho da bailarina e coreógrafa Deborah Colker. Obviamente, Deborah tem e segue um estilo próprio, mas, mesmo que não seja algum premeditado, vemos um pouco de Trisha Brown na sua dança. Ainda assim, os contextos artísticos das duas dançarinas são muito divergentes. Trisha trabalhava quase com pouca infraestrutura para conseguir transmitir as suas ideias. No seu tempo, não havia muito recursos nem tanto desenvolvimento tecnológico. Deborah explora aparatos mais sofisticados e tem uma produção muito maior em seus espetáculos. Até parece que as peças equipamentadas de uma são quase uma evolução das peças com equipamentos de outra.

3 DO BALÉ CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO NA DANÇA OCIDENTAL

Neste capítulo, pretendo traçar um rápido panorama da história da dança ocidental desde suas origens até o período pós-moderno. Serão apresentadas algumas das transformações que essa forma artística sofreu durante diversas épocas, além de apresentar os elementos e os artistas mais importantes de cada período estudado. Para auxiliar na análise, o capítulo foi dividido em três grandes partes: balé clássico, dança moderna e dança contemporânea. Essa discussão foi realizada para que a obra de Trisha Brown e seus percussores possam ser contextualizados historicamente.

3.1 BALÉ CLÁSSICO

É bastante complexo citar a primeira forma de dança presente no mundo ocidental. Minha análise começa estudando o balé clássico, um dos estilos mais tradicionais presentes nessa arte.

O balé clássico se desenvolveu durante os séculos XVI e XVII na Europa, com bastante destaque na França. As primeiras peças do balé clássico eram desenvolvidas para os nobres nas cortes com incentivos da própria nobreza: “As primeiras dessas performances [do balé da corte] precedem a invenção do palco de prosccênio e eram apresentadas em largos cômodos com a maioria da plateia sentada em fileiras ou galerias situadas nos três lados da pista de dança.”⁹¹ (AU, 2012, p.11). As coreografias acabavam limitadas porque os coreógrafos e os bailarinos eram obrigados a respeitar o espaço fornecido para o desenvolvimento de suas movimentações. A visão dos espectadores era também prejudicada por causa da disposição dos assentos.

⁹¹ “(...)The earliest of these performance preceded the invention of proscenium stage and were presented in large chambers with most of the audience seated on tiers or galleries on three sides of the dancing floor” (AU, 2012, p.11).

Naquela época, não existia a preocupação com o rigor técnico dos bailarinos, isso porque o balé era apenas mais uma forma de diversão da nobreza: “Os dançarinos dos primeiros balés não eram profissionalmente hábeis como os de hoje. Ao invés disso, eles usavam nobres amadores, às vezes liderados pelo rei ou pela rainha”⁹² (AU, 2012, p.11). Como o balé era visto apenas como um meio de descontração entre os nobres, nem os bailarinos e nem os coreógrafos precisam se preocupar em serem tecnicamente profissionais enquanto estavam realizando uma coreografia.

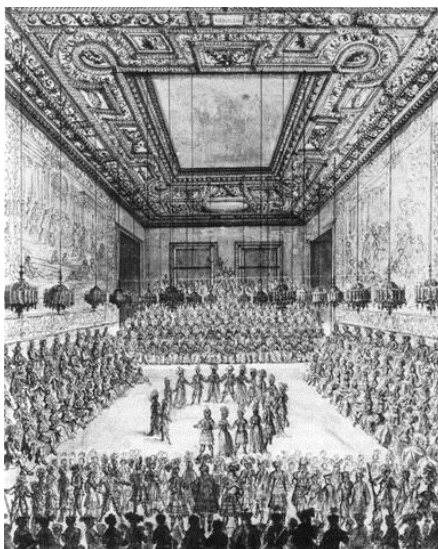


Figura 16-*Ilustração do balé da corte*
Fonte: Universidade de Utah⁹³.

⁹² “The dancers in the earliest ballets were not the highly skilled professionals of today. Instead, they were usually noble amateurs, often led by the king or queen.” (AU, 2012, p.11).

⁹³ Disponível em:

<http://www.ballet.utah.edu/ballet4410/images/figure95.jpg>

Ao contrário de outras formas artísticas, como o teatro, que se utilizou, no seu início, de temas religiosos, a primeira forma do balé não se preocupava com questões teológicas: “(...) O balé da corte tinha funções preferencialmente laicas que religiosas, frequentemente combinavam motivos políticos com o desejo por prazer e diversão.” ⁹⁴ (AU, 2012, p.11). Além de ter como objeto de diversão, essa forma de arte também era utilizada como estratégia política da monarquia. Muitos reis decidiam participar dessas apresentações para promoverem a sua imagem.

Em adição ao balé da corte, outro estilo que teve forte expressão durante o século XVII e XVIII foi o balé satírico: “Esses balés encorajaram o crescimento das danças de pantomima, que contrastavam com as figuras mais formalizadas de dança na sua ênfase por caracterização”⁹⁵ (AU, 2012, p.17). Ou seja, um estilo que fazia a mistura entre o balé e as caracterizações teatrais que ajudaram no desenvolvimento da pantomima. Por essa nova forma artística é possível afirmar que

as danças de pantomimas continham elementos acrobáticos que pediam consideráveis demandas nas habilidades de dança do dançarino. Essas danças eram executadas por profissionais, plebeus ao invés de nobres, artista de rua recrutados, itinerantes, acrobatas, entre outros.⁹⁶ (AU, 2012, p.17).

Com essa explicação, é possível perceber as maiores diferenças entre o balé da corte e a pantomima, pois essa forma exigia novas habilidades de seus executores e apresentava uma técnica mais precisa. O seu público era mais popular e não se preocupava em satisfazer os desejos fúteis da monarquia. Os locais das apresentações eram completamente

⁹⁴ “(...) The court ballet served secular rather than religious functions, frequently combining political motives with the desire for pleasure and diversion.” (AU, 2012, p.11).

⁹⁵ “These ballets encouraged the growth of pantomimic dances, which contrasted with the more formalized figured dances in their emphasis upon characterization.” (AU, 2012, p.17).

⁹⁶ “Pantomimic dances often contained acrobatic elements that placed considerable demands upon the dancer’s technical skills. These dances were usually performed by professional, commoners rather than nobles, recruited from street entertainers, travelling players, acrobats and the like” (AU, 2012, p.17).

diferentes, o balé da corte era realizado nas cortes e a pantomima era desenvolvida na rua. Podemos enxergar alguns dos elementos da pantomima em trabalhos de artistas contemporâneos. Artistas como Trisha Brown, Deborah Colker, Simone Forti, Merce Cunningham e Pina Bausch utilizam gestos acrobáticos em suas coreografias. Os artistas pós-modernos voltaram a incluir movimentações além dos padrões do balé clássico em suas obras, aumentando a capacidade criativa nas coreografias contemporâneas. Ao mesmo tempo, novos esforços físicos foram pedidos aos bailarinos nesse período da dança.

Voltando aos primórdios da dança, com o tempo, os coreógrafos começaram a se preocupar em idealizar uma arte e não apenas servir como entretenimento para a nobreza: “Assim que o século XVII progredia, o balé na França foi gradualmente transformado de um objeto de diversão dos nobres amadores para uma arte profissional.”⁹⁷ (AU, 2012, p. 23). A dança que estava sendo construída naquele período deixava de ser um objeto de diversão da nobreza para se transformar numa arte com virtuosidade técnica. Os bailarinos começaram a se especializar para realizar as suas movimentações em cena e se tornarem mais capacitados, como aponta Au:

Dançarinos profissionais começaram a evoluir proezas técnicas que demandavam altos parâmetros de treinamento e habilidades, entre elas piruetas, *cabriolés*, *entrechats* (os dois últimos são pulos nos quais as pernas batem juntas no ar); cada vez mais, o desenvolvimento profissional foi substituído pelo desempenho, até do mais talentoso amador⁹⁸. (AU, 2012, p.23).

A profissão de bailarino começou, assim, a ser mais valorizada e o nível de exigência técnica com esse artista acabou se tornando maior, transformando o balé que era uma arte amadora em profissional e as pessoas que queriam participar desse “novo” balé precisaram se adaptar

⁹⁷ As the 17th century progressed, ballet in France was gradually transformed from the diversion of noble amateurs into a professional art.” (AU, 2012, p.23).

⁹⁸ Professional dancers began to evolve technical feats that demanded a high degree of training and skill, such as pirouettes, cabrioles and entrechats (the last two are jumps in which the legs are beaten together in the air); more and more, the professional’s achievement exceed the range of even the most accomplished amateur (AU, 2012, p.23).

às mais novas exigências dessa arte. Os nobres amadores foram trocados pelos dançarinos profissionais que estudavam bastante a técnica do balé antes de executá-lo.

Nessa mesma época, outro estilo de balé foi sendo desenvolvido: “As *Comédies-ballets* introduzidas por Molière através da peça *les fâcheux* em 1661 podem ser vistas como uma forma transitória entre o balé da corte e a arte teatral profissional que estava sendo desenvolvida”.⁹⁹ (AU, 2012, p.23). Como definição desse estilo temos:

As *comedies-ballets* estritamente uniam dança e música com a ação de uma peça. O seu forte interesse dramático e em continuidade, faziam a distinção deles com os balés da corte do dia, nos quais os separados *entrées* eram episódios relacionados com um pouco mais que o tema comum. As *comedies-ballets* exigiam dos dançarinos da mesma forma que exigia dos atores para terem parte ativa no aprofundamento do enredo.¹⁰⁰ (AU, 2012, p. 24).

Muitos bailarinos dessa época acabaram sendo reconhecidos, como se nota no trecho a seguir:

O século XVIII foi uma época de muitos dançarinos brilhantes, também era um tempo onde dançarinos e coreógrafos começaram a visualizar algo além da mera apresentação da técnica. A dança, eles sentiram, devia ser mais que o um ornamento ou um objeto de maravilha; esse sentido devia fazer algum sentido ao espectador. O problema de como alcançar esse patamar preocupou muitos coreógrafos e levou à evolução do balé de repertório, no qual uma estória era

⁹⁹ The playwright Molière’s *comédies- ballets*, introduced in 1661 with *les Fâcheux*, may be viewed as a transitional form between the court ballet and the professional theatrical art was developing”. (AU, 2012, p.23)

¹⁰⁰ The *comédies-ballets* closely linked dance and music with the action of the play. Their strong dramatic interest and continuity distinguished them from the court ballets of the day, in which the separate *entrées* were episodes related by little more than a common theme. The comedies-ballets required the dancers as well as the actors to take an active part in furthering the plot. (AU, 2012, p.24).

desenvolvida puramente nos termos da movimentação. (AU, 2012, p.29)¹⁰¹

A virtuosidade técnica em cena começou a ser um ponto muito valorizado nessa arte clássica. Nem todos os que queriam participar dessa arte eram capazes porque os movimentos em cena começaram a ficar mais difíceis: cambalhotas, acrobacias, entre outros. Além do uso da técnica, com o passar do tempo, os dançarinos e coreógrafos começaram a se preocupar com a expressividade de suas movimentações em cena. Além de ter um rigor técnico impecável, queriam que a sua arte pudesse fazer o espectador refletir e se emocionar através das expressões presentes no corpo daquele que desenvolve uma coreografia. Eles desejavam transformar gestos e movimentações, que eram artifícios quase mecânicos, em ferramentas de transmissões de expressões e emoções:

Exemplos práticos do uso do movimento para propósitos expressivos podem ser encontrados no teatro popular daquele tempo, a particularmente italiana *commedia dell'arte*, nas pantomimas da França e no teatro *fairground* inglês, os quais tinham uma tradição de incorporar a dança, muitas vezes de natureza acrobática ou virtuosa, às suas narrativas. Livrementemente empregados eram os efeitos do gestual e a linguagem corporal para deixar claro alguns elementos para o público. (AU, 2012, p.30)¹⁰²

Por meio desses exemplos é possível perceber como a expressividade era um fundamento importante nas artes daquele período.

¹⁰¹ The 18th century was an age of brilliant dancers, yet it was also a time when both dancers and choreographers began to seek something beyond the mere display of technique. Dance, the felt, should be more than an ornament or even an object of wonder; it should convey some meaning to the viewer. The problem of how to achieve this preoccupied many choreographers and led to the evolution of the *ballet d' action*, which unfolded a story purely in terms of movement. (AU, 2012, p.29).

¹⁰² Practical examples of the use of movement for expressive purposes could be found in the popular theatre of the time, particularly the Italian *commedia dell'arte* and the pantomimes of the French and English fairground theatres, which had a tradition of incorporation dance, often of an acrobatic or virtuosic nature, into their narratives. Both freely employed bold effects of gesture and “body language” to make their points clear to their audiences. (AU, 2012, p.30).

Como a dança era muitas vezes incorporada em outras formas artísticas, esses ingredientes foram rapidamente inseridos em sua forma estética. Essa arte começou a se especializar em fazer o público se emocionar, ao invés de apresentar gestos bonitos e complexos só que com pouca expressividade. Esses balés acabaram auxiliando na construção de um novo estilo denominado balé de repertório:

Em Paris, Jean- Baptiste de Hesse (1705-09), trabalhando no *Théâtre Italien* e no teatro privado de *Madame de Pompadour*, em Versailles, treinou os seus dançarinos para se moverem em um estilo expressivo que era influenciado pela pantomima e pela *commedia dell'arte*. (AU, 2012, p.32)¹⁰³.

As noções do balé acabaram se enriquecendo pela união de itens de outras formas artísticas. Essa forma de dança acabou se tornando mais expressiva e dramática. Como exemplo de coreógrafo dessa época é possível citar Noverre:

(...) Hilverding e Angiolini contribuíram bastante para a evolução do balé de repertório, mas nenhum deles alcançou o renome de Jean Georges Noverre, que largamente disseminou *Letters on Dancing and Ballets* com primeira publicação em 1760, exercendo uma forte influência nos coreógrafos trabalhando na Europa e no público forasteiro interessado no conceito da dança dramática. As cartas de Noverre eram um pedido enfático de reforma: ele queria que os coreógrafos quebrassem as fórmulas pré-modeladas do passado para a criação de um novo tipo de balé. Ele firmemente acreditava que a estória de um bom balé deveria ser construída com lógica e racionalmente, e a ação deve ser inteligível e coerente. (AU, 2012, p.32)¹⁰⁴

¹⁰³ In Paris, Jean-Baptiste de Hesse (1705-79), working at the Théâtre Italien and at Madame de Pompadour's private theatre in Versailles, trained his dancers to move in an expressive style that was influenced by both pantomime and the *commedia dell'arte*. (AU, 2012, p.32).

¹⁰⁴ Hilverding and Angiolini each contributed greatly to evolution of the *ballet d'action*, none of them achieved the lasting renown of Jean Georges Noverre, whose widely disseminated *Letters on Dancing and Ballets*, first published in 1760, exerted a strong influence on choreographers working throughout Europe and fostered public receptivity to the concept of dance drama. Noverre's *Letters*

O balé passou por uma transformação, segundo a qual a movimentação pré-concebida e mecânica presente nas coreografias do balé da corte foram substituídas por movimentos que exploravam a expressividade do corpo do bailarino, ajudando na construção da temática da coreografia. A maioria dos espetáculos de balé que ainda são feitos nos dias atuais são Influências do balé de repertório. Como exemplos podem ser citados: *O Lago dos cisnes* e o *Quebra-Nozes*.

Figura 17: Trecho do *Lago dos cisnes*, montagem da Cia brasileira de balé



Fonte: Jornal do Brasil ¹⁰⁵

were a vehement call for reform: he wanted choreographers to break with the outmoded formulas of the past in order to create a new type of ballet. He firmly believed that the plot of a good ballet should be constructed logically and rationally, and the action should be intelligible and coherent. (AU, 2012, p.32).

¹⁰⁵ http://www.jb.com.br/media/fotos/2012/10/02/627w/cena-da-montagem-da-cia-brasileira-de-bale-para-o-lago-dos-cisnes_1.jpg

Já no começo do século XX, o balé começou a ter forte influência em diversos países. Um dos locais que mais auxiliou no aprimoramento dessa forma foi a Rússia tanto que, até nos dias de hoje, o balé russo é considerado sinônimo de excelência nessa forma de arte:

“Balé Russo”: desde a década de 1910 até os anos 1930, essas palavras expeliam mágica para o público geral, e até hoje invoca visões de excitação teatral. Dançarinos russos como Valsav Nijinsky e Anna Pavlova se tornaram lenda e a associação da nacionalidade russa e a genialidade na dança tem Nureyev, Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov. De fato, durante a década de 1930, muitos acreditavam que apenas os russos tinham a capacidade de se tornarem bons bailarinos. (AU, 2012, p.61)¹⁰⁶

Isso representa que, desde o começo do século XX até os dias atuais, o balé da Rússia é considerado um dos melhores do mundo, visto que são muitos os exemplos de bailarinos, companhias de dança e até escolas que ajudaram na construção da história do balé clássico.

3.2 DANÇA MODERNA

Pretendo aqui delinear uma análise sobre as mudanças e experiências que ocorrem na arte da dança clássica que ajudaram no desenvolvimento da dança moderna. Com o passar do tempo, o balé estadunidense começou se espelhar no balé europeu. A arte dançante daquela época que tinha como foco maior a expressividade acabou copiando os parâmetros europeus:

O Balé Americano do final do século XIX se espelhou no estado do balé europeu contemporâneo: um crescimento no foco para a virtuosidade técnica e visual do espetáculo que

¹⁰⁶ “Russian ballet”: from the 1910s to the 1930s these words spelled magic to the general public, an even today the evoke visions of theatrical excitement. Russian dancers such as Vaslav Nijinsky and Anna Pavlova have passed into legend, and the association of Russian nationality and genius in dancing has Nureyev, Natalia Makarova and Mikhail Baryshnikov. Indeed, around the 1930s it was widely believed that only Russians had the capacity to become great ballet dancers. (AU, 2012, p.61).

acabou resultando na perda do conteúdo expressivo e com profundidade. (AU, 2012, p.87) ¹⁰⁷.

Os gestuais do balé estavam ficando cada vez mais complexos tecnicamente. As apresentações de dança se tornaram grandes espetáculos com figurinos grandiosos, vários bailarinos, cenários gigantescos. Mas, a profundidade das peças não teria seguido o mesmo caminho. O balé acabou sendo apenas uma arte bonita, mas que não promovia muita reflexão para os seus espectadores. Os coreógrafos e bailarinos que não concordavam com a direção dessa arte se sentiam deslocados porque havia poucas opções para os dançarinos daquele tempo que não queriam se ajustar às demandas da dança:

Poucas alternativas estavam disponíveis para os dançarinos aspirantes daquela época. Vaudeville oferecia oportunidades em sua maioria para os homens dançarinos de danças “especializadas”, muitas das quais eram baseadas na dança *clog* (uma dança realizada com sapatos de madeira, muito similar ao sapateado). As mulheres dançarinas fazem acrobacias, truques altamente difíceis e a *skirt dance*, que começou a ter popularidade através da dançarina inglesa Kate Vaughan na década de 1870. (AU, 2012, p.87) ¹⁰⁸

É possível afirmar que a arte dançante passava por uma crise em sua estética e sobravam poucas alternativas aos artistas estadunidenses: “Esse limitado alcance de opções motivou três americanos, Loie Fuller (1879-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Dennis (1879-

¹⁰⁷ Ballet in America in the late 19th century mirrored the state of contemporary European ballet: an increasing emphasis on technical virtuosity and visual spectacle had resulted in the loss of expressional content and depth. (AU, 2012, p.87).

¹⁰⁸ Few alternatives were available to aspiring dancers of the period. Vaudeville offered opportunities mainly to male performers of “speciality” dances, most of which were based on clog dancing (a dance in wooden-soled shoes, similar to tap dancing) or other folk forms. Female dancers performed acrobatics, high tricks or skirt dancing, which had been brought into vogue by the English dancer Kate Vaughan in the 1870s. (AU, 2012, p.87).

1968), a procurarem novas formas para a dança.” (AU, 2012, p.87)¹⁰⁹. Esses coreógrafos foram responsáveis pelas primeiras mudanças na dança daquele local e época.

A primeira coreógrafa a ser levada em consideração é Isadora Duncan: “(...) Duncan era uma artista séria com objetivos definidos. Ela tentou encontrar a origem da dança, a qual ela encontrou no impulso interior, centrado no plexo solar, a pulsão que inicia todos os movimentos.”¹¹⁰ (AU, 2012, p.89). Enxergamos uma característica de seu trabalho que era a preocupação com a origem do movimento. Até então, mesmo com valorização da técnica, não existia a preocupação com a iniciação interior de movimentação. Em adição sobre sua obra, é possível afirmar que:

Sua dança era caracterizada pela simplicidade e economia de recursos, qualidades que não eram aplicáveis apenas a sua dança, mas aos seus temas, cenários e figurinos. Ela não utilizava as complicadas histórias com numerosos personagens, os quais eram prevalentes no balé daquele tempo, mas queria que a sua dança falasse mais diretamente e intimamente com o espectador. O seu assunto era a alma: emoções universais, respostas e aspirações. Grande parte da sua dança foi baseada na sua crença nos positivos atributos humanos; assim como a procura pela beleza e harmonia; coragem e resistência em situações adversas. (AU, 2012, p.89)¹¹¹.

Isadora propunha um olhar diferente para a arte dançante que estava acontecendo na sua época. A coreógrafa explorava a simplicidade

¹⁰⁹ This limited range of choice spurred three Americans, Loie Fuller(1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) and Ruth St. Dennis (1879-1968), to seek new forms of dancing. (AU, 2012, p.87).

¹¹⁰ (...) Duncan was a serious artist with well-defined goals. She sought the wellsprings of dance, which she found in the inner impulse, centred in the solar plexus, that initiates all movement. (AU, 2012, p.87).

¹¹¹ Her dance were characterized by simplicity and economy of means, qualities that applied not only to her choreography but to her themes, scenery and costumes. She had no use for the complicated stories and numerous characters that were prevalent in the ballets of the time, but wanted her dances to speak more directly and intimately to the viewer. Her subject was the soul: universal emotions, responses and aspirations. Much of her dancing predicated her belief in positive human attributes such as the thirst for beauty and harmony, and courage and endurance under travail. (AU, 2012, p.89).

tanto em movimentações quanto em elementos cênicos. A sua preocupação era mais com o impulso interior do que com a exterioridade da coreografia. A sua forma de dançar envolvia um certo misticismo onde o bailarino parecia retirar uma força subjetiva interior para colocar no exterior as suas aspirações com o seu organismo e sua sequência gestual.



Figura 18 - Isadora Duncan com um figurino baseado na cult
Fonte: arteblog¹¹²

¹¹² Disponível em <<http://movimento.arteblog.com.br/150036/ISADORA-DUNCAN/>>. Acesso em 25/07/2015.



Figura 19 - Isadora Duncan em *La Marseillais* de 1916

Fonte: Dance Heritage¹¹³

Outra figura muito importante para a dança moderna era “Ruth St Denis, a mais nova do trio de dançarinos americanos, foi destinada a ter um maior impacto direto na dança americana do que os seus precursores.” (AU, 2012, p.92).¹¹⁴ Dos três estudiosos citados, o seu trabalho foi o que

¹¹³ Disponível em <<http://www.danceheritage.org/duncan.html>>. Acesso em 25/07/2015.

¹¹⁴ Ruth St Denis, the youngest of the trio of American dancers, was destined to have more direct impact on American Dance than either o her predecessors. (AU, 2012, p.92).

mais influenciou a dança estadunidense daquele período, pois “o encontro de St. Denis com Ted Shawn (1891-1972), que acabou se tornando seu parceiro e marido, em 1914 foi um momento crucial para a dança norte-americana.”¹¹⁵ (AU, 2012, p. 93). Essa união foi de extrema importância porque, juntos, esses artistas criaram umas das escolas de dança mais importantes daquela época. O nome dessa escola era Denishawn:

A escola Denishawn oferecia para os seus estudantes um rico e variado currículo, incluindo balé (dançado sem sapatos); exercícios de fluxo livre para os braços e torço; étnicas e folclóricas danças; *Eurhythmics* de Dalcroze e os exercícios de Delsarte. Essas aulas eram suplantadas pela a história da dança e filosofia (mais tarde ensinadas por St. Denis, que se orgulhava da sua habilidade de inspirar seus estudantes). Denishawn era claramente mais que uma escola com intenção de transmitir técnica: um tipo de utopia devotada para cultivar a harmonia entre o corpo, a mente e o espírito¹¹⁶. (AU, 2012, p.94).

Denishawn foi um centro educacional importante para a história da dança graças à sua variedade de disciplinas e aos seus ilustres alunos. Exemplos de coreógrafos que estudaram ali são: Martha Graham; Doris Humphrey; Charles Weidman e Louise Brooks.

Por outro lado, é válida a descrição dos principais pontos do trabalho de St. Denis. Pode-se delinear uma breve descrição sobre o que essa coreógrafa utilizava em suas coreografias experimentais:

St Denis inventou o que ela chamava de “visualizações musicais”, as quais tentaram refletir a estrutura da composição

¹¹⁵ St. Denis's meeting in 1914 with Ted Shawn (1891-1972), who became her partner and husband, was a crucial event for American Dance. (AU, 2012, p.93)

¹¹⁶ The denishawn school offered its students a richly varied curriculum, including ballet (performed without shoes), free-flowing exercises for the arms and torso, ethnic and folk dances, Dalcroze eurhythmics and Delsarte exercises. These classes were supplemented by dance history and philosophy (the latter taught by St.Denis, who prided herself on her ability to inspire her students). Denishawn was clearly more than a academy intent on transmitting technique: it was a kind of utopia devoted to cultivating harmony between the body, mind and spirit. (AU, 2012, p.94)

musical sem o recurso da narrativa ou a interpretação de emoções. (AU, 2012, p. 95).¹¹⁷

St. Denis começou a utilizar a música em suas composições coreográficas, sem se preocupar com um sentido para o que era apresentado em seus espetáculos. Essa dançarina parecia ignorar a ideia de transmissão de emoções com as movimentações que idealizava. Dando a impressão de estar mais preocupada com a estética do corpo em seus experimentos do que com a profundidade dos gestos que eram desenvolvidos. Como se o organismo do bailarino fosse uma espécie de instrumento musical que toca a música escolhida para o estudo. Não apenas a dança estadunidense, mas a arte europeia também estava passando por mutações:

Do outro lado do oceano, outra revolução na dança começou a amadurecer na Europa central na década de 1910. Essa revolução era encabeçada por Rudolf Laban (1879-1958), cujas as explorações multifacetadas na dança e os movimentos iniciara uma nova forma de dança denominada *Ausdrucktanz*, ou dança expressiva. Muitas de suas inovações despertaram através de seu interesse na cultura ao físico, o que era uma paixão na Alemanha. Os esforços de Laban aumentaram o alcance da dança, aumentando a sua importância na recreação, educação e terapia. Ele é mais conhecido nos dias atuais pelo seu trabalho como um professor, teórico e inventor dos de sistema de notação de dança que leva seu nome, *Labanotation*. (AU, 2012, p.96).¹¹⁸

¹¹⁷ St Denis invented what she called “musical visualizations”, which attempted to reflect the structure of the musical composition without recourse to narrative or the interpretation of emotions. (AU, 2012, p.95).

¹¹⁸ Across the ocean, another dance revolution had begun to brew in Central Europe in the 1910s. it was spearheaded by Rudolf Laban (1879-1958), whose multifaceted explorations into dance and movement gave rise to the dance form called *Ausdrucktanz*, or expressive dance. Many of his innovations were sparked by his interest in physical culture, which was then a craze in Germany. Laban’s efforts enlarged the sphere of dance, increasing its importance in recreation, education and therapy. He is best know today for his work as a teacher, theorist and inventor of the system of dance notation that bears his name, *Labanotation*. (AU, 2012, p.96).

O trabalho de Rudolph Laban foi e é estudado até os dias atuais. Esse teórico ampliou os olhares para a dança que acabou sendo utilizada como ferramenta de aprendizado, cura, entre outros, não sendo considerada apenas uma forma de arte. As suas ideias de notação de movimentos influenciaram outros coreógrafos como Trisha Brown que começou a desenhar as suas coreografias depois das ideias de notação propostas por Laban. A sua obra foi tão ampla que “Laban criou escolas em diversas cidades europeias: os seus mais importantes pupilos foram os coreógrafos Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Joss (1901-1979) (AU, 2012, p.96 e p.97)¹¹⁹.

Com isso, é importante fazer uma breve descrição sobre a obra de um de seus pupilos, Mary Wigman:

Mary Wigman, que estreou primeiro com Laban em Ascona em 1910, mais tarde começou a nomeá-lo como um professor inspirador que deixava os seus pupilos livres para seguir os seus próprios padrões. Wigman chegou ao Laban através das escolas de Dalcrozes em Dresden e Hellerau, onde ela estudou o sistema musical e um treinamento de movimentos denominado *eurhythmics*. Laban encorajou suas composições no campo da dança teatral e ela apresentou a sua primeira performance pública da sua coreografia sobre a proteção dele em 1914. O seu debut incluía o primeiro esboço da sua dança grotesca, *Witch Dance*, na qual era dançada em grande parte sentada. (...) (AU, 2012, p.98)¹²⁰

¹¹⁹ Laban established schools in number of European cities his most important pupils were the choreographers Mary Wigman (1886-1973) and Kurt Joss (1901-1979). (AU, 2012, p.96 e p.97).

¹²⁰ Mary Wigman, who first studied with Laban at Ascona in 1910, later recalled him as an inspirational teacher who set his pupils free to follow their own paths. Wigman had gone to Laban via the Dalcroze schools in Dresden and Hellerau, where she had studied the system of musical and movement training called *eurhythmics*. Laban encouraged her essays into theatrical dance, and she gave the first public performances of her choreography under his auspices in 1914. This debut included the first sketch of her grotesque *Witch dance*, much of which was danced in seated position: (...) (AU, 2012, p.98).

Wigman teve forte apoio de Laban no seu início de carreira. Além disso, a sua dança foi inovadora no uso da música e na sua estética, como exemplo, a *Witch Dance*, nela a coreógrafa permanecia sentada na maior parte de sua apresentação. Essa coreógrafa foi umas das iniciadoras do expressionismo na dança. Apresenta-se as algumas ideias expressionistas que surgiram na Alemanha:

Müller observa outras características da Ausdruckstanz [dança expressionista], distinguindo-a do balé clássico, como por exemplo: de um lado, as pernas e pontas, e do outro, o pé nu, a simples túnica sobre pernas nuas em lugar de figurino, já originados com Duncan. [...] A Ausdruckstanz, mais tarde, até mostrou "uma coragem à feiúra", destaca Müller, quebrando os padrões convencionais de naturalidade e beleza. Outras características da Ausdruckstanz são: a renúncia ao aparato cênico, induzida também pela preferência às salas de concerto no lugar de palcos de teatro para ópera e balé; foi marcante também um outro conceito do uso da música que serviu à dança em lugar de ser determinada por ela. Foi essencial para o dançarino da Ausdruckstanz cultivar a sua personalidade solista, renunciar ao libreto e concentrar os seus movimentos ligados ao chão (MÜLLER apud SCHAFFNER, 2012, p.8).

Essa enunciação sobre o expressionismo nos apresenta as principais diferenças entre esse estilo e o balé clássico. A maneira como a crítica ao movimento clássico é idealizada nessa visão artística chega a valorizar o oposto do que era usual no balé. Nessa altura, ao invés da delicadeza, do rigor técnico e do belo. Começa-se a valorizar o feio, estranho e peculiar. Mais adiante, esse princípio estético acabou influenciando alguns artistas contemporâneos como Pina Bausch.

Outra coreógrafa moderna que apresenta uma importância considerável para a dança é Martha Graham: "Auto-disciplina da dança é espiritual assim como física; Graham, a mais poderosa entre os seus contemporâneos, era capaz de relacionar esse fato com o movimento expressionista que estava tomando conta do palco americano¹²¹."

¹²¹ Self-discipline on the dances is spiritual as well as physical; Graham, most powerfully among her contemporaries, was able to relate that fact to the expressionist movement then taking hold of the american stage.

(CROCE, 2000, p.36) Graham também fazia parte dos coreógrafos que utilizavam o expressionismo na dança. A sua arte era focada nas emoções humanas e na organicidade dançante:

Martha Graham foi um dos maiores nomes da dança moderna americana e fundamentou uma das poucas técnicas de dança moderna utilizada até os dias de hoje. No entanto, seu maior objetivo não foi codificar uma técnica, mas sim expressar o interior do homem, revelar as emoções humanas. Para desenvolver suas obras Graham acabou estruturando uma técnica que permitisse a exploração de tal expressividade, mas como a maioria dos dançarinos modernos, chegou tardiamente à dança. (GONÇALVES, 2009, p. 30).

Martha Graham, também, abordava os problemas sociais como objeto para os seus temas: “Naquele momento, ficou claro para Graham que o homem era a finalidade da sua ação coreográfica, o homem atual que se confronta e se ergue para enfrentar os problemas da sociedade, problemas permanentes da humanidade”. (GONÇALVES, 2009, p.33). O modernismo surgiu em um período onde a ascensão da industrialização da sociedade era crescente. A coreógrafa estava buscando se afastar da visão de ser humano apenas como ferramenta de trabalho. Ela queria estudar o corpo que sentia e transmitia emoções, que mesmo em dificuldades não perdia sua essência.

Falemos, agora, um pouco sobre o que é modernismo: “O único ponto incontestavelmente comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecido era o desconhecido, melhor que o comum era o raro e o que o experimental é mais atraente que o rotineiro”. (GAY, 2009, p.18). Obviamente, como qualquer movimento artístico, o movimento modernista também foi palco para diversas discussões. Mesmo assim, os artistas desse tempo compartilhavam alguns ideais que incluem o apreço por tudo que era diferente, misterioso e novo. Se analisarmos essas ideias podemos concluir que o pensamento moderno era o de se arriscar e enfrentar riscos. Ao mesmo tempo, vemos essa valorização do incomum como uma maneira de rejeitar e criticar a cultura de massa e a vida cotidiana. Essas ideias podem ser vistas na dança moderna e pós-moderna.

A despeito de todas as diferenças visíveis, os modernistas de todas as cores compartilhavam dois atributos fundamentais, que examinarei nos próximos capítulos: primeiro, o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais; segundo, o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio. (GAY, 2009, p. 19 e 20).

Além de valorizarem o desconhecido e negarem o comum, o modernismo apresenta outra característica: o estudo do seu próprio trabalho. Na dança moderna, os coreógrafos começaram a analisar todos os passos que seriam utilizados em uma coreografia. Nesse período, os estudos sobre o corpo se intensificaram. Se iniciaram as notações na dança e as experimentações coreográficas como formas de estudar o organismo daquele que dança.

A dança moderna foi influenciada pelas vanguardas modernistas. Os coreógrafos modernos não se contentavam com as formas clássicas da dança, criando assim uma nova visão para essa forma artística:

Na esfera da dança da primeira metade do século XX, o descontentamento com os balé clássicos e as influências do período de transformações em todos os setores das artes, trazidas principalmente pelos movimentos vanguardistas, além do impacto do avanço da revolução industrial, foram alguns dos motivos que certamente estimularam a necessidade, por parte dos coreógrafos, de ruptura com os modelos vigentes, que impunham uma visão mecanicista do homem na sua relação com a vida (DE BRITO, 2006, p.15)

Os coreógrafos do período moderno iniciaram experimentações com a dança com forte inspiração das ideias vanguardistas que começaram a renegar as artes clássicas. Provavelmente essa reação artística foi uma resposta às mudanças sociais que estavam acontecendo no período.

3.3 DANÇA CONTEMPORÂNEA

As vanguardas foram tão impactantes que não apenas a dança moderna foi afetada pelos seus ideais, mas também a contemporaneidade

dançante. Aprofundemos, então, no movimento vanguardista: Huyssen (1996) propõe uma diferenciação entre modernismo e vanguarda histórica. Apesar de muitos autores colocarem como sinônimo, esse teórico acredita que os dois ideais são distintos. A maior divergência segundo ele é que a vanguarda queria desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa, ao passo que o modernismo queria apenas valorizar a alta arte, desmerecendo a cultura de massa. (p.8). Provavelmente a dança contemporânea se baseou mais na vanguarda do que no modernismo. Quando dizemos que os coreógrafos contemporâneos utilizaram ingredientes modernistas, na verdade pode-se afirmar que seguem noções das vanguardas históricas. Pois, nesse período a dança começou a se aproximar do cotidiano e da cultura de massa. Por vanguarda histórica podemos compreender que,

Historicamente, o conceito de vanguarda, que até os anos 30 não se limitava à arte, mas se referia ao radicalismo político também, assumiu proeminência nas décadas que se seguiram à revolução francesa. As *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* de Henri de Saint-Simon (1825) atribuía um papel de vanguarda ao artista na construção do estado ideal e da nova era de ouro do futuro; desde então, o conceito de vanguarda permaneceu inextricavelmente ligado à ideia de progresso na civilização industrial e tecnológica. (HUYSEN, 1996, p.23).

Para exemplificar, podemos citar a influência de Duchamp e Satie que faziam parte da vanguarda Dadaísta e que influenciaram John Cage e Merce Cunningham. Na contemporaneidade, as artes começaram a se aproximar da vida cotidiana. Os horizontes para a arte começaram a se expandir. Com a dança não foi diferente, os coreógrafos pós-modernos começaram a agregar novas e inovadoras ideias para as suas coreografias. Tanto que até os gestos cotidianos formam agregados na construção das sequências de movimento. Por exemplo, o conceito de *Task* idealizado pela coreógrafa e bailarina Anna Halprin. Confirmando a presença da vida comum nas artes:

Peter Bürger, um teórico recente da vanguarda, descreve amplamente esta tradição crítica marxista, especialmente Benjamin e Adorno. Ele comenta, de forma convincente, que a grande meta dos

movimentos artísticos tais como Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 era reintegração da arte nas práxis da vida, o fim da lacuna que separa a arte da realidade. (HUYSEN, 1996, p.27).

Depois de nos aprofundarmos em alguns ideias sobre vanguarda, percebemos que tanto o modernismo quanto o pós-modernismo na dança foram inspirados por esses movimentos históricos. Nasce assim uma certa dificuldade em diferenciar a dança moderna da contemporânea. Existem ainda alguns coreógrafos que se encontram em um espectro entre esses dois períodos.

Após a segunda guerra mundial, o mundo passou diversas transformações sociais e políticas. As artes também, sentiram essas mudanças. Foi denominado que o período pós-guerra, da década de 50 e adiante, ganhasse uma nova nomeação: pós-modernismo ou período contemporâneo. Essa ideia foi escolhida para facilitar o estudo histórico e de certa forma, separar, o modernismo que representava o período entre o século XIX até os anos 50. O mundo artístico passou por diversas transformações de um momento para o outro. Dentre elas: o desenvolvimento da *Performance art*; a valorização da união entre as mais diversas formas artísticas, o uso de ferramentas tecnológicas; interesse maior no processo do que no resultado final; ironia; interatividade com o público, entre outros. A transição entre modernismo e pós-modernismo na dança foi particular em relação aos outros campos artísticos. Para Sally Banes (1979), o termo pós-modernismo apresenta um significado diferente na dança porque o seu sentido surgiu através da dança moderna, não do movimento modernista (p.109). Podemos, dessa forma, tentar entender como esse processo se estabeleceu nessa forma artística. Segundo Banes,

(...) a dança pós-moderna surgiu após a dança moderna (por isso, pós-) e, como o pós-modernismo das outras artes, se opôs a dança moderna. Mas, considerando que o “moderno” na dança não quer dizer modernismo, ser contra a dança moderna não significava ser contra o modernismo. Na verdade, era o contrário. A dança contemporânea analítica dos anos 70, particularmente, mostrou essas preocupações e se

uniu com a arte visual integralmente modernista e a escultura minimalista (BANES, 1979, p. 122)¹²².

A contemporaneidade da dança surgiu para desconstruir as convenções da dança moderna e não do modernismo. Como essa progressão, foi diferente na dança, muitos artistas que foram denominados como contemporâneos, utilizavam conceitos comuns ao modernismo. Isso nos ajuda a compreender o porquê, certos coreógrafos como os artistas da Judson, utilizarem o acaso que era um componente próprio da música moderna nas suas criações de arte. Adicionalmente, a dança contemporânea utilizava as noções pós-modernas como base criativas. A contemporaneidade da dança pode ser descrita, então, como uma arte que recusa as ideias da dança moderna. Mas, se alimenta dos modelos do modernismo e do pós-modernismo.

Um coreógrafo que está, provavelmente, na transição de um período para o outro é Merce Cunningham. Apesar ser considerado um artista contemporâneo devido à suas inovações na dança, a sua obra contém traços modernistas:

Cunningham é uma figura que fica na borda entre dança moderna e pós-moderna. O seu estilo vertical e vigoroso e seu uso do acaso (o qual segmentou não apenas elementos do espaço do palco, timing, e partes do corpo, mas também no significado na dança) parecem criar uma imagem corporal do intelecto moderno.¹²³ (BANES, 1979, p. 149).

O mais conhecido colaborador de Cunningham era John Cage, um compositor modernista. O seu trabalho acabou utilizando diversas

¹²² (...) post-modern dance came after modern dance (hence, post-) and, like the post-modernism of other arts, was anti-modern dance. But since “modern” in dance did not mean modernist, to be anti-modern dance was not at all to be anti-modernist. In fact, quite opposite. The analytic post-modern dance of the seventies in particular displayed these modernist preoccupations, and it aligned itself with that consummately modernist visual art, minimalist sculpture. (BANES, 1979, p. 122).

¹²³ Cunningham is a figure who stands on the border between modern and post-modern dance. His vertical, vigorous movement style and his use of chance (which segments not only such elements as stage space, timing, and body parts, but also meaning in the dance) seem to create a bodily image of a modern intellect.

noções modernas. Suas coreografias são contrárias as convenções da dança clássica e moderna. Só que esse coreógrafo faz a mistura de ideais modernos e pós-modernos na sua obra. Analisemos, então, como funcionam as suas coreografias:

A coreografia de Cunningham não tem um objeto externo, como um objeto que se remove irrevocável e mais rapidamente que a dança que é arranjada para música (música é uma poderosa auxiliar para fixação e memória).

Mas, o seu vocabulário básico parte do balé clássico e o seu estilo é mais preciso que o da maioria das coreografias de balé, a sua dança é feita por meio da ausência de normas de sequência clássica¹²⁴. (CROCE, 2000, p. 33).

Esse artista começa a quebrar a relação da coreografia com a música. Tanto que em algumas de suas coreografias, os bailarinos só conhecem a música do espetáculo no momento de sua apresentação. A movimentação em cena e a música se tornam unidades independentes. Esses ideais partem de algumas ideias sobre a música moderna que surgirão através da implementação do acaso e foram idealizadas por John Cage. Ao mesmo tempo que acrescenta fundamentos contemporâneos como a falta de narrativa, a coreografia como o seu próprio e principal tema. Esse artista parece desconstruir algumas regras do clássico quando altera a ordem das movimentações. Através desse exemplo, percebe-se a dificuldade em denominar uma dança em moderna ou pós-moderna. Pois, o balé contemporâneo utilizou alguns princípios modernos. Ao mesmo tempo que os coreógrafos queriam criticar, desconstruir e transformar a dança moderna. A transição do moderno para o contemporâneo teve uma outra amplitude nessa arte. Para exemplificar a colaboração de Cage com Cunningham podemos citar uma obra apresentada pelos dois:

Em uma tarde de domingo recentemente, John Cage leu uma versão desordenada de partes do

¹²⁴ Cunningham's choreography has no external subject, as an object it removes itself irrevocable and more swiftly than dancing that is set to music-music is a powerful fixative and memory aid. Although its basic vocabulary comes from classical ballet and its style is more precise than that of most ballet choreography, the dancing is by classical standards nonsequential. (CROCE, 2000, p. 33).

diário de Thoreaus em um tom de voz que soa como Vicent Price apresentando Kabuki. A única gafe aural aconteceu durante um dos solos de Cunningham; enquanto ele caminhava mexendo seu pulso, uma fita de uma conversa sobre crítica em um talk-show era tocada. Isso fez parecer que Cunningham estava reagindo as remarcações do áudio. Os barulhos das outras tardes foram arranjados para serem agradáveis a toleráveis, e seu tom raramente subia acima de um sussurro¹²⁵. (CROCE, 2000, p.30).

Por meio dessa citação, percebe-se que Cage era responsável pela sonorização dos trabalhos de Cunningham. Outros itens são perceptíveis nesse trecho: a quebra da relação entre dança e música, o uso do acaso, a utilização de gestuais minimalistas (caminhar apenas balançando os pulsos). É impossível enxergar um estranhamento proposital na escolha dos sons. A voz de Cage durante sua leitura parece ser algo não muito agradável e o barulho dos outros dias são denominados apenas como toleráveis.

Apesar de se basear em alguns elementos modernistas, a dança contemporânea apresenta a sua própria essência. Essa forma se tornou inovadora porque conseguiu desconstruir a maneira como a arte dançante estava sendo idealizada, por meio de novas experimentações que agregaram outros novos e importantes ingredientes para a dança pós-moderna. Temos, então, quais são essas noções: “durante aquele período os primeiros oito anos viram uma inicial explosão de formas e definições, e os principais temas da dança pós-moderna foram definidos: referências históricas; novo uso do tempo, espaço, e do corpo; problemas em definir a dança.”¹²⁶ (BANES, 1979, p. 209). São vários coreógrafos que

¹²⁵ On a Sunday evening recently, John Cage read a deranged version of portions of Thoreau's *Journals*, in a voice that sound like Vincent Price performing Kabuki. The only aural gaffe occurred during one of Cunningham's solos; as he strolled about shaking his wrist, a tape of a talk-show conversation about impeachment was played. It made Cunningham appear to be reacting to the remarks. The sound on other evenings has ranged from pleasant to tolerable, and its pitch seldom rises above a murmur. (CROCE, 2000, p.30).

¹²⁶ Within that time, the first eight years saw an initial bursting of form and definitions, and several major themes of post-modern dance were set forth:

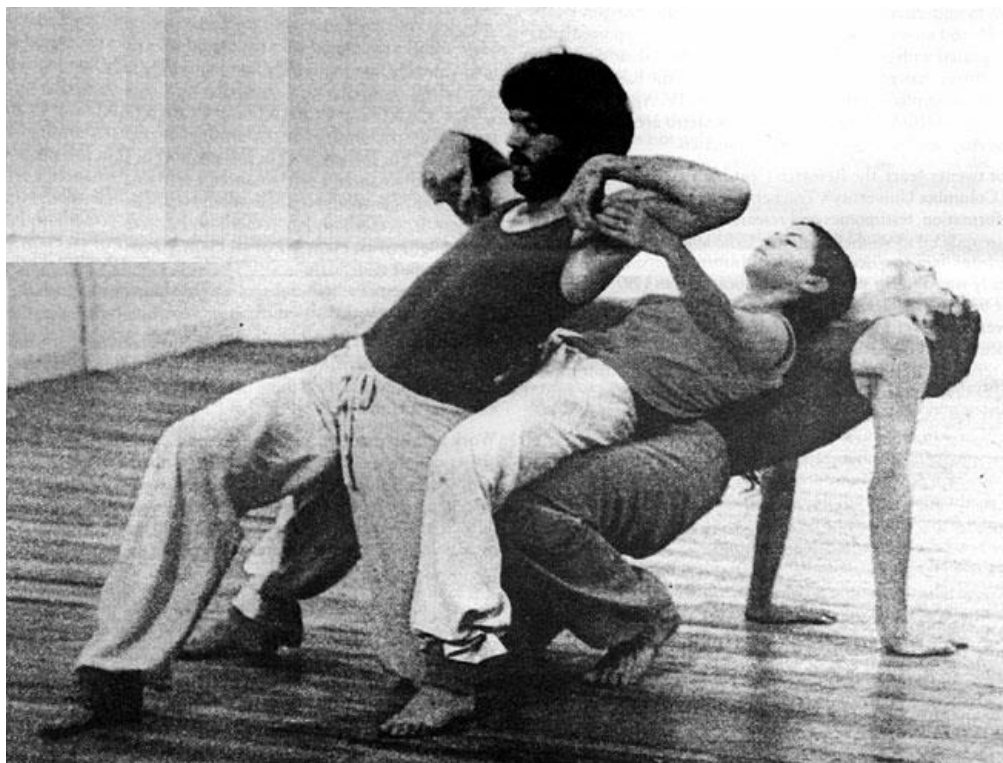
trabalham com essas noções. Para exemplificar, podemos citar: Steve Paxton e o seu contato improvisação. Paxton era um dos líderes fundadores do Judson Dance Theatre. Por esse estilo podemos afirmar:

Novack (1990) lista características e valores centrais ao movimento do Contato Improvisação, assim como sua organização e estrutura performática: geração de movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos; percepção por meio da pele; foco na segmentação do corpo; movimentação em diversas direções simultaneamente; percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; uso do espaço em 360 graus; tácita inclusão da platéia; informalidade intencional da apresentação exibida numa prática ou jam; entendimento do dançarino como uma pessoa comum; improvisação despida de intenções dramáticas; consciência de que todos são igualmente importantes. (LEITE, 2005, UFRGS)

Pela ideia de Contato Improvisação, percebe-se a nova abordagem que se tem do corpo na dança. Através dessa técnica, a massa orgânica se movimenta através da afinidade que é feita em relação ao organismo do outro bailarino. Nesse estilo, a improvisação está presente para a construção coreográfica. Percebemos também que a ideia de corpo totalmente vertical não é apenas utilizada e agora se tem a valorização da perda de equilíbrio, quedas e desafio da gravidade. Nas apresentações de Contato Improvisação não se tem a pretensão de desenvolver um tema externo a própria movimentação dos bailarinos em cena. Como o impulso para a criação do movimento e para sua sequência é feita através do toque de um corpo em outro, a percepção corporal nos bailarinos acaba sendo maior e mais interiorizada. Outra questão importante é igualdade de gêneros entre os corpos. As movimentações são as mesmas, não interessando o gênero dos indivíduos que estão se relacionando em uma coreografia.

references to history; new use of time, space, and the body; problems of defining dance (BANES, 1979, p. 209).

Figura 20- Coreografia de contato improvisação. Fonte: FOUNDSF ¹²⁷



Além do corpo, uma nova ideia de espaço também foi explorada pela dança contemporânea:

O uso do espaço era explorado tanto em termos de sua articulação na dança (Isto é, o uso de detalhes da arquitetura no desenho da dança ou a exploração de outra superfície que não seja o chão) e em termos de espaço (Ou seja, galeria de arte, igreja, *lofts* como locais de apresentação, ao invés do teatro com palco de prosênio)¹²⁸. (BANES, 1979, p.176).

¹²⁷ <http://foundsf.org/images/b/b8/Contact-improv-dancing.jpg>

¹²⁸ The use of space was explored both in terms of its articulation in the dance (i.e., the use of architectural details in the design of the dance or the exploration

No período contemporâneo, o espaço adquiriu novas dimensões. Além das apresentações serem feitas em locais alternativos ao teatro, os coreógrafos começaram a explorar outros detalhes da arquitetura. Por exemplo, a coreografia *Huddle* (1961) de Simone Forti foi encenada na rua e desenvolve cria uma nova arquitetura espacial para o corpo dos bailarinos porque os seus organismos se unem para criar uma escultura corporal.



Figura 21- Apresentação de *Huddle*.

Fonte: Newsnetz¹²⁹

Nessa fase, houve certos problemas em classificar o que poderia ser considerado dança. Como novas abordagens para o corpo, espaço, figurino, tempo e outros ingredientes foram desenvolvidas, muitas atividades começaram a ser classificadas como dança. Os pós-modernistas acreditavam que,

of a surface other than floor) and In terms of place (i.e., art gallery, church, or lofts as venue, instead of a theater with a proscenium stage). (BANES, 1979, p.176).

¹²⁹ <http://files.newsnetz.ch/story/2/8/2/28253503/5/topelement.jpg>

Jogos, esportes, disputas, os simples atos de andar e correr, os gestuais envolvidos em tocar uma música e dar uma palestra, e até os movimentos dos filmes e as ações mentais das linguagens eram apresentados como dança. Na realidade, os coreógrafos pós-modernos sugeriam que a dança era dança não por causa de seu contexto (ou seja, porque era simplesmente moldada como uma dança). (BANES, 1979, p. 202)¹³⁰.

O conceito de dança acabou se modificando, novas experiências artísticas eram desenvolvidas ao mesmo tempo. O ato de dançar que estava relacionado a convenções estabelecidas das danças modernas e clássicas acabou sendo ultrapassado. Os campos de estudo do corpo, do movimento, ritmo e outras temáticas dessa arte se alargaram. Nesse estágio, várias outras noções foram agregadas a essa arte. A posição dos corpos em cena foi modificada, os espaços alterados, os compassos e até mesmo a função da música foi substituída. Consequentemente, a dança acabou se relacionando com outras formas artísticas porque foi um período de muita experimentação e assimilação de novos conceitos para o dançar. Para exemplificar, pode-se citar a relação dessa forma artística com as artes plásticas.

Um dos artistas que melhor exemplifica essa relação é o artista plástico, Gordon Matta-Clark. Ele, juntamente com outros artistas foi um dos criadores do 112 Greene Street: “No ano seguinte, Matta-Clark se tornou envolvido no 112 Greene Street, um espaço aberto pelo artista Jeffrey Lew em outubro de 1970 no térreo e porão da sua construção de *lofts*”¹³¹ (LEE, 2011, p.17). Sobre esse espaço artístico temos que:

Dança e outras performances eram apresentadas ao lado de trabalhos artísticos ou dentro de instalações ou ambientes; as obras de arte eram, algumas vezes, os impulsos para as performances;

¹³⁰ Games, sports, contests, the simple acts of walking and running, the gestures involved in playing music and giving a lecture, and even the motion of film and the mental action of language were presents as dances. In effect, the post-modern choreographers proposed that a dance was a dance not because of its context-i.e., simply because it was framed as a dance. (BANES, 1979, p. 202).

¹³¹ The following year, Matta-Clark became involved in 112 Greene Street, the space opened by the artist Jeffrey Lew in October 1970 on the ground and basement of his loft building. (LEE, 2011, p.17).

esculturas ou instalações serviam como cenário; e artistas visuais eram recrutados para algumas das maiores apresentações de dança¹³². (LEE, 2011, p.18).

Nesse local os artistas se uniam em suas criações. Os estilos artísticos acabavam se unindo e recriando obras de arte. Outras consequências era a absorção de um item de uma arte em outra forma artística. Exemplificando, a escultura minimalista e a dança, um das questões que eram estudadas por Matta-Clark: “Ou conscientemente ou intuitivamente, Matta-Clark estava continuamente explorando a relação entre a escultura minimalista e a dança iniciada no início dos anos 60 por Simone Forti, Yvonne Rainer e Robert Morris.”¹³³ (LEE, 2011, p.18).

Para exemplificar o minimalismo na dança pode se citar a o filme *Hand-Movie* (1966) feito por Yvonne Rainer. Esse audiovisual é a gravação da mão da bailarina se movimentando como se fosse em uma coreografia. Os gestos são bem acanhados e a artista emprega bastante o minimalismo quando coloca os pequenos movimentos de sua mão como uma espécie de espetáculo de dança. A velocidade dos gestuais é lenta para valorizar as pequenas movimentações.

Um exemplo de peca apresentada no 112 Greene: *Flying Machine* de Suzanne Harris: “Em *Flying Machine*, Harris suspendeu cordas e cabos de nylon de uma estrutura de madeira de 12 pés de altura no teto, convidando dois membros do público por vez para se amarrarem nas engenhocas que pareciam escudos, e girar acima do chão” (ZWIRNER, 2011, p.7)¹³⁴. Através dessa descrição, percebemos a preocupação da

¹³² Dance and other performances were presented alongside art works or within installations or environments; art works were at times the impetus for performances; sculptures or installations served as sets; and visual artists would be recruited for some of the larger dance performances. (LEE, 2011, p.18).

¹³³ Whether consciously or intuitively, Matta-Clark was continuing the exploration of the relationship between Minimalist sculpture and dance initiated in the early 1960s by Simone Forti, Yvonne Rainer and Robert Morris. (LEE, 2011, p.18)

¹³⁴ In *Flying Machine*, Harris has suspended nylon ropes and cables from a twelve-foot-long wooden structure on the ceiling, inviting two members of the audience at a time to strap themselves into harness-like contraptions and spin around above the floor. (ZWIRNER, 2011, p.7).

coreógrafa em desafiar a gravidade com sua proposta de experimentação. Outro ponto importante dessa obra é a interatividade com o público que é convidado a ser cobaia nessa espécie de ferramenta que faz o corpo descobrir novas movimentações. As questões sobre arquitetura também aparecem nesse trabalho porque além de ter sido apresentado em um local alternativo, no 112 Greene, a artista trabalha com a situação do organismo preso ao teto, dando a impressão de que os participantes dessa experiência estão voando.

Outra relação importante de Matta-Clark é a sua ideia de *anarquitectura* que era utilizada em alguns trabalhos da coreografia Trisha Brown:

A centralidade das anarquitecturas são claramente evidentes no corte de Matta-Clark em construções, como por exemplo *Bronk Floors* (1972-73), *Graffiti Truck* (1973) e *Reality Properties: Fake Estates* (1973). Ideias similares também podem ser vistas nos trabalhos de Anderson e Brown (LEE, 2011, p.18)¹³⁵.

A *anarquitectura* (Anarchitecture em inglês) é uma série de encontros entre artistas que resultou em uma exposição de arte em março de 1974. Além do evento em si, a ideia principal que os unia acabou sendo considerada um conceito que ficou conhecido através de Matta-Clark. Sobre esse ideal:

Nosso pensamento sobre anarquitectura era mais ilusório do que fazer peças que pudessem demonstrar uma atitude alternativa para as construções, ou, ao invés, das atitudes que determinam a conteinirizacao do espaço utilizável. [...]. Estávamos pensando mais em vazio metafóricos, intervalos, espaço restante, espaços que não foram desenvolvidos. [...] metafórico no sentido que o seu interesse ou valor não estava em seu uso possível [...] em um nível funcional que era

¹³⁵ The centrality of Anarchitectural ideas is clearly evident in Matta-Clark's building cuts and other interventions, such as Bronx Floors (1972-73), Graffiti Truck (1973) and Reality Properties: Fake Estates (1973). Similar ideas can also been seen in the work of Anderson and Brown. (LEE, 2011, p.18).

tão absurdo quanto ridicularizar a ideia de função. (URSPRUNG, 2012, p.2)¹³⁶.

Essa ideia transmitia um novo modo de perceber o espaço arquitetônico. Esses artistas começaram a explorar novas maneiras de interagir com a arquitetura da sua arte ou com locais que pareciam não se encaixar na função da sua obra artística. Matta-Clark fazia recortes em construções abandonadas para dar um novo sentido para aquele material. Uma forma de transformar um objeto cotidiano praticamente descartável em obra de arte. Ele realizava esses trabalhos para dar vida ao que era lixo, isto é, o que estava abandonado. Outros artistas como Trisha Brown também usaram o conceito de *anarquitectura* em seus trabalhos. Exemplificando, na peça *Locus* (1975) Brown cria a sua coreografia em um espaço virtual que tem a forma de um quadrado. Toda a coreografia que é feita precisa respeitar essa arquitetura não visível pelo público e que só é conhecida pela coreógrafa e seus dançarinos. Ela chega a fazer desenhos para auxiliar na memorização dos movimentos que se encaixam nesse espaço virtual.

Voltemos agora para a análise do que é o contemporâneo. Quando usamos o termo contemporâneo, logo pensamos no que está ocorrendo atualmente ou em um passado não muito distante. No estudo da dança essa ideia também persiste. Se focarmos apenas em contextos históricos, podem classificar como contemporânea qualquer dança que esteja sendo realizada desde o período pós-guerra, mais ou menos na década de 50, até os dias atuais. O grande problema dessa classificação é que nem tudo o que estava sendo coreografado nessa época pode ser considerado contemporâneo. Ainda existem muitos grupos voltados apenas para as danças clássicas como o balé Bolshoi da Rússia. Depois de perceber que não apenas o contexto histórico pode explicar a contemporaneidade, vemos que há uma razão maior para um artista ser considerado contemporâneo ou não. Para tanto, busco no estudo realizado por Agamben, essa nova ideia para o contemporâneo:

¹³⁶ Our thinking about anarchitecture was more elusive than doing pieces that would demonstrate an alternate attitude to buildings, or, rather to the attitudes that determine containerization of usable space. [...] We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed. [...] Metaphoric in the sense that their interest or value wasn't in their possible use [...] on a functional level that was so absurd as to ridicule the idea of function. (URSPRUNG, 2012, p.2).

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58).

Por meio dessa citação e relacionando com o universo artístico temos uma imagem do artista contemporâneo. O indivíduo que se encaixa nessa figura é um transgressor que mesmo que pertençam ao um tempo, desenvolve obras e trabalhos de arte que não se encaixam no que era usual para o seu espaço temporal. Contextualizando a arte da dança, quando afirmamos que um bailarino cria coreografias contemporâneas queremos dizer que a sua idealização é diferente do comum, algo estranho, esquisito que descontrói as regras impostas na arte daquela época. Interessantemente, para realizar essa ruptura dos padrões, o artista precisa ter uma forte consciência do que está acontecendo no momento e o que é preciso criticar, quebrar e desmanchar. Um exemplo bem claro disso é o *Judson Dance Theatre*, um círculo artístico de dos anos 60 nos Estados Unidos. Os seus ideais eram contemporâneos porque criavam novas formas para a dança daquela época. Se apresentavam em locais alternativos ao teatro, usavam a improvisação, faziam peças em silêncio, chegavam a misturar diálogos com danças, entre outras modificações. Para chegarem a esse ponto de estudo da ruptura da dança, eles estudaram outras formas como o balé clássico e a dança moderna. A maioria dos integrantes era acadêmico e o grupo foi formado durante um curso de Robert Dunn. Mostrando assim, que antes de criar um distanciamento de seu tempo, tinham um bom posicionamento do que estava acontecendo daquela época.

Mais além, Agamben aponta uma outra ideia sobre o contemporâneo: “Nesse ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (AGAMBEN, 2009, p. 62). O contemporâneo além de ter noção do seu tempo, também sabe o que de certa forma não está correto na sua época. Então, cria novas ideias para melhorar o seu tempo. O artista que se encaixa nesse termo pode ser visto como um crítico que tenta recriar o que acredita não estar bem relacionado na arte do seu período. A ideia de

certo ou errado é extremamente subjetiva, ainda mais se tratando do mundo artístico. Essa quebra ou ruptura que o artista contemporâneo propõe é provavelmente uma forma de estudar os limites daquela arte. Ele tenta colocar em prática o que primeiro estava na sua mente. Mesmo que o que foi pensado não tenha um resultado positivo, esse criador se torna satisfeito como o processo imaginado e com a sua iniciativa radical de pensar em recursos fora do que é considerado normal ou comum na sua época.

Por conclusão, percebo que a história da dança ocidental é muito rica e completa de diversas influências. O Balé clássico foi desenvolvido apenas com o objetivo de divertir a nobreza. Com o tempo esse estilo foi se especializando e se tornando cada vez mais técnico. A dança moderna surgiu em um período de intensas transformações sociais e culturais. Essa arte se tornou mais intimista e menos preocupada com a virtuosidade técnica. Já no pós-modernismo, a dança se tornou mais livre. Ficando até difícil separar o que realmente pode ser considerado uma coreografia ou não. Todas as transmutações que ocorrem e ainda ocorrem são muito importantes para o desenvolvimento dessa arte. Conhecer um pouco do contexto histórico da dança, nos ajuda a compreender as motivações e estilos de diversos coreógrafos.

Essa pesquisa tem como foco Trisha Brown. Se aprofundar na sua obra se torna mais fácil quando a contextualização da sua época e de seus antecessores é feita. Essas análises históricas ajudam a entender mais nitidamente os objetivos e objetos por trás de seus trabalhos e os de seus contemporâneos. Por outro lado, Brown é uma figura essencial para a dança pós-moderna. Fica difícil não se referir à sua arte quando estudamos a dança contemporânea. Adicionalmente, esse aprofundamento histórico foi importante para minha própria compreensão do contexto da dança ocidental.

4 COMENTÁRIO DA TRADUÇÃO DE DOIS ENSAIOS DO LIVRO, *TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE DOES NOT WHETHER I HAVE STOPPED DANCING*

Nesta dissertação, procurei estudar a obra da dançarina e coreógrafa Trisha Brown a partir, principalmente, de textos traduzidos e que são considerados essenciais para uma aproximação à sua obra. Foram utilizados durante toda essa análise diversos livros em língua estrangeira. Foram traduzidos textos do inglês para o português para facilitar o alcance do material de pesquisa. A tradução, portanto, foi uma ferramenta essencial para a construção da argumentação presente na dissertação. Além disso, foi realizada a tradução comentada de dois ensaios presentes no livro *Trisha Brown: So the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, auxiliando, assim, na construção da análise sobre a importância de Trisha Brown na história da dança mundial.

Nesse capítulo, serão apresentadas algumas explicações sobre a tradução técnica. O processo tradutório realizado nessa pesquisa será ilustrado. Como embasamento teórico, é mostrada a teoria funcionalista. Análises dos dois ensaios objetos de tradução serão idealizados. Por fim, problemas e soluções da tradução serão apresentados. Entre eles, a dificuldade em traduzir certos conceitos, linguagem figurada e dificuldade em transmitir total fidelidade ao texto original.

Foi realizada, nessa pesquisa, uma tradução técnica voltada para a temática da arte da dança que buscará mostrar, por meio de alguns teóricos, o trabalho realizado por Brown e sua companhia. Traduzir um texto de um idioma para o outro não é uma tarefa muito fácil. Ao fazer a tradução de um conteúdo, é preciso moldar um novo trabalho sem perder as ideias do primeiro texto. Essa transição é um processo subjetivo entre a figura do texto inicial e a imagem do novo texto. Ainda assim, esse artista das palavras apresenta uma dívida perante o a obra original: “O tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter dado”. (DERRIDA, 2002, p.27). A tradução é feita para que os não falantes de certo idioma possam ter acesso aos materiais escritos no idioma original. O tradutor apresenta um papel fundamental nessa relação. Ele acaba, por conseguinte, tendo que transmitir com as suas palavras as ideias que o autor do texto queria transmitir. Quanto à tradução técnica que é trabalhada nessa pesquisa, a dívida é maior porque estamos trabalhando com conhecimentos amplos. A princípio pode se imaginar que essa tradução, por usar materiais muitas vezes didáticos, apresenta uma dívida

maior com o texto inicial. Até porque, estamos falando da transmissão de conhecimentos. Diferentemente de alguns textos literários que abrem portas para a *transcrição*:

em regra geral, o nível da tradução técnica é mais elevado do que o da literária, pelo menos no que diz respeito à fidelidade. Um erro na versão de uma peça de Shakespeare, quando muito, indignará um crítico, mas na bula de um remédio ou de um formulário de materiais de construção pode ter consequências imprevisíveis. (RÓNAI, 2012, p. 81)

Para exemplificar, podemos citar um trecho que tentou ser mais fiel as ideias do ensaio inicial:

Texto Fonte	Tradução
(...) the new dance had to violently shake off both the strictures of classical ballet and the increasingly codified, stifling parameters of modern dance.	(...) a nova dança tinha que balançar violentamente a disciplina do balé clássico e os cada vez mais codificados, e sufocantes parâmetros da dança moderna.

Mesmo assim, é praticamente impossível reproduzir em uma tradução tudo o que o autor diz com sua obra. No máximo, se traduz o que ele escreve. O que o tradutor pode fazer para tentar amenizar essa obrigação é análise detalhada do material para traduzir. Um processo quase impossível de ser imparcial porque o tradutor utiliza a sua experiência pessoal no momento das escolhas e soluções para o seu texto traduzido. Mesmo na tradução técnica, nem tudo o que o autor inicial escreveu no seu texto pode ser transmitido. Apenas as principais ideias e conceitos, que são esclarecidos por meio da análise do tradutor, são transmitidos na tradução. Pode-se acrescentar que, “Se a dívida do tradutor não engaja nem com o respeito ao autor (morto mesmo se ele está vivo desde o momento que seu texto tem estrutura de sobrevida) nem no que respeita a um modelo que ele precisaria reproduzir ou representar”. (DERRIDA, 2002, p.38).

No caso estudado, foram explorados escritos sobre a arte da dança. Com isso, ao invés de ser uma mera cópia em outro idioma, a tradução acaba se transformando em um texto próprio com um adicional autor que é o tradutor. Por isso é que dizemos que não existe o respeito ao autor. Se nem as suas ideias são respeitadas. Esse processo pode ser descrito como:

Acompanhemos esse movimento de amor, o gesto desse amante (liebend) que trabalha na tradução. Ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido. (DERRIDA, 2002, p.49).

A tradução se transforma apenas em uma releitura de um texto inicial. Apenas alguns elementos são transmitidos de um texto para o outro. Essas reflexões nos trazem para as questões de equivalência na tradução. Paulo Rónai faz uma análise sobre essa questão na área da tradução:

A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências. Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor. Daí não existir uma tradução ideal de um determinado texto. (RÓNAI, 2012, p.24).

Percebe-se, então, que mesmo em uma tradução técnica é impossível encontrar equivalente para todos os elementos. O que o tradutor acaba fazendo são escolhas que possam transmitir a sua visão perante o texto inicial. A ideia de que a tradução é um gesto automático de interpretação palavra por palavra acaba se dissolvendo. Assim, surge a importância do tradutor técnico que não realiza uma tradução mecânica:

(...) certos tipos de texto técnicos serão cada vez mais traduzidos automaticamente; mas trata-se apenas de um fundo de verdade, pois até mesmo a tradução de tais textos é uma tarefa que jamais

prescindirá da intervenção de revisores e tradutores. (BRITTO, 2012, p. 13).

É importante apontar que a tradução técnica exige um conhecimento prévio sobre o tema da tradução porque o tradutor dessa forma precisou além de conhecer os idiomas trabalhados, de alguns vocábulos específicos de cada área de conhecimento:

A tradução técnica é uma especialização em todo o seu direito. Ela abrange a tradução de qualquer material que pertence a uma área específica do conhecimento, campo técnico ou tecnológico (ex. Engenharia mecânica, gerência de negócios, etc..) providenciando os materiais necessários para uma noção especial da área envolvida. Para algumas pessoas, tradução técnica é toda tradução que não é literária. (GOUADEC, 2007, p.47).¹³⁷

Não somente os jargões técnicos, como também contextos fazem parte do texto a ser traduzido. Se esse novo autor não conseguir decifrar esses elementos, a sua tradução passará por certos problemas e poderá se tornar quase irreconhecível para o seu leitor.

4.1 FUNCIONALISMO NA TRADUÇÃO

A teoria para embasar a tradução objeto desse trabalho será a abordagem funcionalista. Nas próximas páginas, será mostrado um pouco sobre esse estudo e a sua relação com os textos analisados. Em primeiro lugar, temos a explicação sobre o verdadeiro significado do termo funcionalista. Segundo Nord,

O termo funcionalista indica que se concentra na função ou funções dos textos e das traduções. O funcionalismo é um termo genérico que engloba diversas teorias que compartilham esse modo de abordagem da tradução, apesar do que chamaremos de teoria do escopo ter desempenhado um papel

¹³⁷ Technical translation is a specialisation in its own right. It covers the translation of any material belonging to a particular area of knowledge, technical field or technology (*e.g.* mechanical engineering, hydraulics, electrical engineering, business management, etc.), providing the materials require special knowledge of the area involved. To some people, technical translation is the translation of anything nonliterary. (GOUADEC, 2007, p.47).

fundamental no desenvolvimento dessa corrente, muitos autores aderem ao funcionalismo e se inspiram na teoria do escopo sem que por isso se denominem <escopistas>. (NORD apud HURTADO ALBIR, 2001, p.526)¹³⁸

Funcionalismo, como o próprio nome diz, é uma teoria que se concentra na função do texto. Nessa perspectiva, tudo o que está escrito e traduzido foi pensado por causa de um motivo específico. Mais precisamente,

(...) ser funcional (ou funcionalista) implica quatro questões básicas: para que eu quero dizer isso (função comunicativa da mensagem); porque quero dizer isso (intenção pragmática); como vou dizer isso (estruturas que servem a essa intenção); e para quem eu digo isso (o interlocutor). (POLCHLOPEK; ZILPSER; COSTA, 2012, p.23).

Nessa teoria tradutória, o texto traduzido precisa respeitar essas quatro questões. Antes mesmo de iniciar o processo de tradução, o tradutor já pensa nessas questões e molda o seu texto para corresponder às expectativas desses questionamentos. Na tradução analisada nessa pesquisa podemos colocar essas questões da seguinte forma: 1) Para que eu quero dizer isso? Para traduzir textos que ajudem promover o estudo sobre dança. 2) Porque eu quero dizer isso? A Tradução foi escolhida para ampliar os materiais sobre Trisha Brown em língua portuguesa. 3) Como vou dizer isso? Através da escolha de vocábulos específicos da área das artes cênicas. 4) Para quem eu digo isso? Estudantes ou pesquisadores interessados na obra de Trisha Brown.

Uma das teorias que fazem parte da perspectiva funcionalista é a teoria do escopo. Essa teoria é uma das mais importantes nessa abordagem. O escopo pode ser entendido como o propósito principal para

¹³⁸ El término funcionalista indica que se centra en la función o funciones de los textos y la traducciones. El funcionalismo es un término genérico que engloba diversas teorías que comparten esse modo de acercamiento a la traducción; a pesar de que los que llamaremos *teoría del escopo* ha desempeñado um papel fundamental em el desarrollo de esta corriente , numerosos autores se adhieren al funcionalismo y se inspiran en la *teoría del escopo* sin que por ello se les denomine <escopistas>.(NORD apud HURTADO ALBIR, 2001, p.526)

o texto. Esse propósito pode ser manifestado através do uso de elementos que auxiliam na chegada desse “destino” final. Logo,

Se a tradução é para ser adequada a certo propósito, ela precisa preencher certos requisitos (...). Consistem em uma mais ou menos explícita descrição da futura situação do texto de chegada, o que eu prefiro chamar de escopos do texto de partida (“TT Escopos”).¹³⁹ (NORD, 1991, p.8).

Na teoria funcionalista, é escolhido um propósito (um escopo) para a tradução antes mesmo de sua execução. Os elementos do texto da tradução acabam se desdobrando para que esse objetivo inicial seja alcançado. O tradutor o desenvolve pensando no que é pretendido com aquele texto e quem será o receptor daquilo que está sendo traduzido.

Isso implica que o iniciador quer a tradução para um propósito. A recepção do texto de partida pelo próprio iniciador ou para qualquer outra pessoa que ele passa esse texto para frente depende desse propósito. Esse propósito é que determina os requisitos que são conhecidos para a tradução¹⁴⁰. (NORD, 1991, p.8).

No caso da pesquisa que está sendo analisada, o (a) iniciador (a) do texto é a própria tradutora. Os textos utilizados são técnicos e abordam a dança contemporânea e a obra de Trisha Brown. Alguns cuidados, quanto à linguagem e vocábulos são tomados para que o texto se torne mais claro para o leitor. Adicionalmente pode se afirmar sobre a teoria do

¹³⁹ If the translation is to be suitable for a certain purpose, it must fulfill certain requirements (...). They consist of a more or less explicit description of the prospective target situation, which I shall call the “skopos” of the target text (“TT SKOPOS”). (NORD, 1991, p.8).

¹⁴⁰ This implies that the initiator wants the translation for a certain purpose. The reception of the target text by the initiator himself or any other person the initiator passes the target text on to depends on this purpose. It is purpose that determines the requirements to be met by the translation. (NORD, 1991, p.8).

escopo: “Qualquer atividade humana tem sempre um objetivo, uma finalidade, se enuncia assim a teoria do escopo, palavra que vem do grego e que significada finalidade¹⁴¹” (HURTADO ALBIR, 2001, p.527). Então, essa teoria propõe a visualização de uma finalidade e um objetivo nítido para o texto traduzido e a teoria do escopo está relacionada com o funcionalismo. Foi através dessa teoria que o funcionalismo foi desenvolvido.

Se pensarmos no projeto de tradução proposto por essa pesquisa, é possível enunciar um escopo para o seu resultado final: o escopo desse trabalho é o de produzir uma tradução técnica que abordará elementos da arte da dança. Em adição, ampliar o material sobre essa forma de arte em língua portuguesa. Alguns pontos serão considerados para o alcance desse resultado, entre eles: o público-alvo que provavelmente serão os estudiosos desta área, o contexto da tradução e do texto fonte.

Pode-se imaginar que o leitor desse tipo de texto é uma pessoa que tem certo conhecimento perante as artes cênicas. Como no funcionalismo, o leitor é o foco principal da tradução, pode-se ilustrar a importância dessa figura para o texto contemporâneo:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia. (BARTHES, 2004, p. 5).

Apesar de estar relacionado ao texto escrito, é possível relacionar essa ideia com a tradução. Ao traduzir, um leitor imaginário é idealizado. Através dele os elementos do texto são construídos. Por exemplo, um texto culinário tem uma construção linguística muito diferente de um texto acadêmico.

Acrescenta-se que o foco principal dessa abordagem é no receptor da mensagem, diferentemente de outras teorias sobre tradução. Essa nova

¹⁴¹ Cualquier actividad humana tiene siempre un objetivo, una finalidad; se enuncia así la teoría del *escopo*, palabra que procede del griego y que quiere decir finalidad. (HURTADO ALBIR, 2001, p.527)

ideia vai alterar a perceptiva da tradução, que agora se volta para o seu leitor:

Noções como equivalência, processo tradutório, fidelidade ao texto-fonte, ou competência tradutória são, segundo a ótica funcionalista, questionados e reconstruídos sob uma nova perspectiva: a do leitor final seja ele leitor do texto-fonte ou do texto traduzido. (POLCHLOPEK; ZILPSER; COSTA, 2012, p.22).

Refletindo sobre o texto da tradução, encontraremos uma função predominante. Essa função é a referencial, pois o tipo de tradução que está sendo estudada e realizada é técnica. Nessa forma de tradução, a função mais aparente é a referencial visto que seu foco principal é no receptor da mensagem. Nesse caso, os leitores especializados em dança que lerão a tradução no futuro. Com isso, é válido exemplificar a função referencial:

Observemos, então, que *referente*, *objeto*, *denotação* são termos que se relacionam por semelhança, embora não sejam sinônimos. Referente e contexto respondem a um *do que se fala*? Fala-se sobre um *objeto referido* ao mundo extralinguístico, mundo fenomênico das coisas — coisas essas sempre designadas por expressões referenciais, denotativas. A ideia [sic] aqui é de transparência entre o *nome* e a *coisa* (entre o signo e o objeto), de equivalência, de colagem: a linguagem denotativa referencial reflete o mundo. (CHALHUB, 2006, p.9)

É importante, ainda, ressaltarmos a importância para o discurso teórico. Como a tradução presente nessa pesquisa é técnica e tem um foco didático de facilitar mais materiais sobre a arte da dança em língua portuguesa, pode-se discutir a finalidade dessa função da linguagem nesse tipo de texto:

Por outro lado, o uso da função referencial da linguagem é uma das dominantes do discurso científico: Aqui, a intenção é produzir uma informação teórica — História, Física, Filosofia — com a finalidade de transmitir conhecimentos acerca de seu objeto de estudos.

O uso de signos para a História, para a Física, para a Filosofia implica um código cujo referente é específico para cada um desses campos. Isto é, a transmissão legível e denotativa dessas mensagens possui uma dimensão *cognitiva*, para aquisição do conhecimento. Daí que o uso da função referencial marca-se, linguisticamente, com o traço da 3ª pessoa do verbo, ou seja, de quem ou do que se fala. (CHALHUB, 2006, p.9)

Nos textos traduzidos, tantos os ensaios do livro *Trisha Brown: So the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* quanto os outros textos teóricos que foram traduzidos para auxiliar na argumentação dessa pesquisa, o foco principal é o objeto que estão analisando. Eles acabam sendo escritos em terceira pessoa. A opinião do autor do texto se torna menos importante do que a explanação do objeto estudado. Claro que o ponto de vista do escritor está em seu texto. Mas, aparece de forma sutil e é percebida pelas citações e a forma como a sua argumentação é construída. Por exemplo:

Texto Fonte	Tradução
(...) Duncan was a serious artist with well-defined goals. She sought the wellsprings of dance, which she found in the inner impulse, centred in the solar plexus, that initiates all movement.	Duncan era uma artista séria com objetivos definidos. Ela tentou encontrar a origem da dança, a qual ela encontrou no impulso interior, centrado no plexo solar, que inicia todos os movimentos

Nesse trecho a ênfase é na dança de Isadora Duncan. O objeto de análise acaba se sobressaindo. Assim, temos a função referencial.

4.2 PROCESSO TRADUTÓRIO

Pode-se tentar desenhar um esquema sobre o processo tradutório utilizado nesta pesquisa. Gouadec acredita na existência de três passos para a realização de uma tradução técnica eficiente, sendo eles: pré-tradução, tradução e pós-tradução. Antes de explicar e contextualizar os conceitos desse teórico, é importante dizer que a tradução técnica, apesar de estar analisada nesse caso a partir do meio acadêmico, é uma das

formas de tradução mais utilizadas no campo globalizado para a transmissão de conhecimentos, resultando na formação de tradutores especializados e profissionais para cada tipo de texto que será traduzido.

Mesmo que a minha proposta de tradução não esteja vincula a nenhuma negociação financeira, é possível associar a ideia de pré-tradução a minha pesquisa: “Pré-tradução é qualquer ação que acontece no momento em que o tradutor atualmente recebeu o material para tradução: qualquer atividade que tenha a ver com conseguir o trabalho, escrever as estimativas, negociar, negociar as especificações e contrato”. (GOUADEC, 2007, p.13)¹⁴². No caso da minha pesquisa, as ações foram: a escolha do material para a tradução e a leitura de textos de apoio para compreender melhor algumas terminologias.

Para Gouadec (2007), a parte que é denominada tradução envolve todo o processo de análise do texto inicial e produção do texto traduzido. No caso estudado, foram feitas as primeiras leituras do texto base para a tradução; desenvolvidas análises sobre os textos traduzidos; reconhecidos os problemas de translação, e realizadas escolhas para a melhor definição do texto final. Um último processo que o autor cita é a pós-tradução:

Pós-tradução envolve todas as atividades que seguem a entrega do material traduzido. Isso inclui possível integração do material traduzido (como a simulação das legendas, *layout* para publicação, integração com algum *website* ou em uma trilha sonora internacional, etc.) (GOUADEC, 2007, p.13)¹⁴³.

No caso da tradução proposta nesta dissertação, o processo de pós-tradução é diferente ao proposto pelo teórico. O processo a ser realizado será: a revisão do texto traduzido e a adequação às normas acadêmicas do material que integrará de uma pesquisa de mestrado.

¹⁴² Pré-translation includes anything that take places up to the moment the translator actually receives the material for translation: everything that has to do with getting the job, writing out estimates, negotiating, getting the specifications right, contracting. (GOUADEC, 2007, p.13).

¹⁴³ Post-translation covers all activities that follow delivery of the translated material. These include possible integration of the translated material (as in simulation of subtitles, layout prior to publishing, integration in a Web site or in an international soundtrack, etc.). (GOUADEC, 2007, p.13).

4.3 FROM FALLING AND ITS OPPOSITE, AND ALL IN-BETWEENS DE PHILIP BITHER

Esse ensaio escrito por Bither faz uma análise descritiva da obra de Trisha Brown. Desde os seus primeiros estudos, as suas influências e suas inovações coreográficas que a tornaram uma das artistas da dança mais reconhecidas mundialmente. Depois, o autor exemplifica como a arte da coreógrafa e dançarina foi importante para o trabalho de jovens artistas até nos dias de hoje.

Talvez seja por isso que o autor retoma os primeiros estudos da coreógrafa na infância: “Crescendo em Aberdeen, Washington, ela passou a maior parte da sua infância subindo em árvores, praticando esportes, explorando as florestas do *Northwest Pacific*, e fazendo aula de sapateado, balé e dança acrobática na cidade¹⁴⁴”. (BITHER, 2008, p.17) até as suas obras mais recentes:

Ela continuou a desenvolver vigorosos novos trabalhos coreográficos e nas artes visuais, enquanto simultaneamente testemunhava como os seus esforços inspiraram as novas gerações, criando esperança para a frágil e efêmera arte da dança, e também como o potencial de uma única vida criativa pode-se manter além de seu tempo¹⁴⁵. (BITHER, 2008, p.17).

É interessante que mesmo seguindo uma linha do tempo, ele consegue focar nos mais importantes pontos da sua obra como o uso da improvisação e a sua paixão pelo desafio da gravidade. Alguns artistas que influenciaram o trabalho dela como o músico John Cage: “Brown e Rainer iriam ajudar a encontrar uma produtiva coleção de artistas que

¹⁴⁴ Growing up in Aberdeen, Washington, she spent most of her youth climbing trees, doing sports, exploration the Northwest Pacific forest and taking tap, ballet and acrobatic dance class. (BITHER, 2008, p.17)

¹⁴⁵ She continues to create vigorous new work in both choreographic and visual art, while simultaneously witnessing the inspiration her efforts have sparked in new generations, gives one hope for the fragile, ephemeral art form of dance as well as for the potential that a single creative life can hold for its time. (BITHER, 2008, p.17)

saíram das aulas de composição experimental do músico Robert Dunn, baseadas no pensamento filosófico do compositor John Cage.”(BITHER, 2008, p.09) ¹⁴⁶. A bailarina Anna Halprin também é citada: “(..) Oregon, por dois anos antes de viajar para São Francisco para estudar com Anna Halprin, que é conhecida pelo seu inovador uso de improvisações e uso de *task* para desenvolver ideias coreográficas”¹⁴⁷. (BITHER,2008, p.09).

A maneira como essas influências se materializaram no seu trabalho também foram estudadas. O ponto de vista de Bither perante a obra de Brown é sempre nítido para o leitor do texto. Muitos adjetivos são utilizados para exemplificar o seu fascínio perante o trabalho dessa coreógrafa.

Esse ensaio foi publicado durante a exibição *Trisha Brown: So The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, título homônimo ao do livro do qual se insere. Como a exposição, relembrou toda a obra e a importância para as artes de Brown: parece ser uma maneira de resgatar e homenagear o esplêndido trabalho na dança dessa coreógrafa.

Pode-se enxergar um público alvo para esse texto. Essa audiência provavelmente é de artistas, estudiosos, pesquisadores e admiradores de Brown. Isso é notório devido ao uso de diversos vocábulos que são muito comuns na área das artes cênicas e que poderiam confundir um público leigo. Uma pessoa que não conhece a grande parte dos conceitos e elementos citados, precisa pesquisar em dicionários ou em livros da área para entender algumas citações. Apenas compreendendo esses assuntos se pode acompanhar a argumentação perante a obra de Brown. O público-alvo dessa tradução serão os estudiosos da área das artes. Deste modo, a tradução não será domesticada para esse público. Alguns vocábulos que são conhecidos dos estudiosos dessa área são mantidos. Para exemplificar:

Texto Fonte	Tradução
(...) in the coming three decades she never allowed the frame of	(...) nas três décadas seguintes, ela nunca permitiu que a estrutura do

¹⁴⁶ Brown and Rainer would help found a seminal collective of artists who came out of musician Robert Dunn’s experimental composition classes based on the philosophical thinking of composer John Cage.(BITHER,2008,p.09)

¹⁴⁷ before travelling to San Francisco to study with Anna Halprin, who was known for her groundbreaking use of improvisation and task to spark choreographic ideas”(p.9).

the proscenium or the standards of the formal theatre to restrict her creativity.	proscênio e os padrões do teatro formal restringissem sua criatividade
---	--

Mantendo o vocábulo *proscênio* que é um termo técnico e que poderia ser substituído pela definição do espaço na frente do teatro, mas foi mantido na tradução. Essa decisão foi feita porque o propósito da minha pesquisa é o de ampliar o material sobre uma parte da história da dança, focando o trabalho para as pessoas que são estudiosas neste assunto e que apresentam certo conhecimento sobre esses vocábulos.

O ensaio é construído através de diversos exemplos da obra de Trisha Brown. São poucas as comparações de sua obra com a de outros artistas. A linguagem é formal e mais objetiva. Em alguns momentos o autor faz uso da descrição do que foi feito pela artista. A proposta de tradução pretende transmitir através do texto final da tradução as ideias sobre a obra de Trisha Brown trabalhadas por Bither em seu ensaio.

4.4 IF YOU COULDN'T SEE ME: THE DRAWINGS OF TRISHA BROWN, DE PETER ELEEY

O ensaio escrito por Eleeey vai apresentar os desenhos de Trisha Brown. O texto mostra como a artista conseguiu unir as artes plásticas e a dança em alguns de seus trabalhos. É apresentado como a ideia de notação na dança foi uma parte importante de sua obra. O autor mostra que essa vontade da coreógrafa em “desenhar” a dança foi inspirada pelos *labanotation* desenvolvidos por Rudolph Laban. Ou melhor, a restrição causada por esse método de notação que a fez planejar os seus próprios desenhos:

Essa complicada relação entre o movimento e a sua representação é algo que Brown tem há muito tempo explorado, começando no início dos anos 60 com o reconhecimento que *Labanotation*, o vocabulário de composição que ela aprendeu na faculdade, era insuficiente para descrever a forma de movimento que ela queria fazer.¹⁴⁸ (ELEEY, 2008, p.21)

¹⁴⁸ This complicated relationship between movement and its representations is something that Brown has long explored, beginning in the early 1960s with the recognition that Labanotation, the compositional vocabulary she had learned in

Ao longo do texto, o ensaísta tenta por em palavras a visão que Brown tem perante a imagem do corpo em repouso e o corpo dançante. Boa parte da argumentação é idealizada através da comparação da obra da coreógrafa com o trabalho de outros artistas. O autor chega a citar Andy Warhol: “Warhol, também, descreveu ter deixado algumas *left paintings* na rua (apesar de nenhuma ter sobrevivido).”¹⁴⁹ (ELEEY, 2008, p.32). A obra de Brown também é comparada com a de Yoko Ono: (...) “*It’s a Drawn* relembra alguns trabalhos que Yoko Ono criou no começo dos anos 60, colocando telas nas ruas, ou no caso de *Painting to be Stepped On* (1960), deixada geralmente sob os pés¹⁵⁰. (ELEEY, 2008, p.33).

Esse texto também foi publicado durante a exposição que ocorreu no *Walking Art Center* em 2008. Devido à isso, pode-se afirmar que essas palavras são uma forma de homenagear a obra de Trisha Brown. O público alvo é constituído de artistas, estudiosos e pesquisadores. Isso não é complicado descobrir devido aos vocábulos mais técnicos e à diversas citações dos mais variados trabalhos de arte. É possível ler esse texto sem conhecimento anterior de todo o material citado. Só que para se aprofundar e conseguir realmente entender as visões que são propostas, é preciso conhecer alguns trabalhos citados. Ou então, pesquisar posteriormente o que foi citado. Uma pessoa leiga pode ter algumas dificuldades em entender o ponto de vista do autor por causa disso. Assim, acredita-se que boa parte dos leitores que lê um texto como esse ou é estudioso na área ou pretende iniciar seus estudos.

Ao longo do texto existe a presença de linguagem figurada, por meio de metáforas e expressões idiomáticas, o que dificultou a tradução porque é mais complicado lidar com esses elementos linguísticos. É difícil a tarefa de tentar imaginar uma imagem que seja a mesma criada pelo autor do texto e traduzi-la para o idioma português. Existe a

college, was insufficient to describe the kind of movement she wanted to make. (ELEEY, 2008, p.21).

¹⁴⁹ (...) Warhol, too, describes having left paintings in the street (though none survive). (ELEEY, 2008, p.32).

¹⁵⁰ *It’s a Drawn* recalls works that Yoko Ono created in early 1960s by placing canvases in the street , or in the case of *Painting to be Stepped On* (1960), left underfoot more generally. (ELEEY, 2008, p.33).

possibilidade de que grande parte desse material perca seu valor real durante a tradução.

4.5 PROBLEMAS E SOLUÇÕES NA TRADUÇÃO

O processo de traduzir apresenta diversos obstáculos. A ideia de que fazer uma tradução é apenas transferir termo por termo de um idioma ao outro é equivocada. O tradutor precisa refletir sobre o texto que está sendo trabalhado e encontrar caminhos que auxiliem na construção da sua tradução. Essa tarefa é árdua e segundo Rónai, a maior causadora de problemas na tradução é “a nossa fé na existência autônoma de palavras e na convicção inconsciente de que a cada palavra de uma língua necessariamente corresponde outro noutra língua qualquer”. (RÓNAI, 2012, p.41). Cada língua foi desenvolvida através de um contexto e de uma cultura diferente. A crença de que se sempre encontrará termos equivalentes em uma língua para outra é praticamente impossível. Nesse estudo a tradução foi do idioma inglês para o português. Idiomas repletos de diferenças em sua estrutura. Nessa parte do capítulo, serão discutidos os principais desafios e soluções da tradução proposta nessa pesquisa.

No ramo da tradução, acredita-se que o estilo mais complicado é a tradução poética. Até porque, o tradutor precisa transmitir alguns elementos como ritmo e métrica de um texto para outro. Nessa pesquisa de mestrado, estamos lidando com um texto não poético. O foco é na tradução técnica voltada para a área da dança.

Apesar de técnica, apresenta problemas como a tradução poética, pois essa forma também utiliza os diversos elementos da língua e apresenta uma maior responsabilidade em transmitir o sentido proposto pelo texto fonte:

É certo que a tradução técnica não é de modo algum um exercício literário, mas, sendo o estilo na verdade a maneira de exprimir o pensamento com auxílio dos recursos da língua, os mesmos problemas hão de surgir sempre, qualquer que seja o domínio no qual se exerce a atividade do tradutor (MAILLOT apud RÓNAI, 2012, p.80).

Os textos trabalhados mesmo que não sendo literários também apresentam algumas “armadilhas” que podem atrapalhar o desenvolvimento da tradução. Algumas figuras de linguagem, algumas construções sintáticas e alguns conceitos próprios da dança podem ser

consideradas. Sem falar nas descrições minuciosas de movimentos e espacializações, que demandam precisão e preciosismo terminológico.

Um dos problemas apresentados é em relação as estruturas de uma língua para outra. Como existem diferenciações de um idioma para outro, alguns problemas no processo tradutório acabam surgindo:

As diferenças estruturais entre duas línguas, particularmente no léxico e na estrutura das sentenças, dão origem a certos problemas tradutórios que ocorrem em qualquer tradução envolvendo esse par de línguas, não importa qual deles é a língua fonte ou qual é a língua de chegada¹⁵¹. (NORD, 1991, p. 159).

Esses desafios mostram como a figura do tradutor é importante para reconhecer as dificuldades e saber resolvê-las para a construção de um texto que possa transmitir as ideias do texto inicial. Quando está tendo essas dificuldades, o tradutor precisa ter algo muito importante que é o bom senso:

Outro componente mais indispensável de sua aparelhagem talvez seja o bom-senso. Ele deverá partir da suposição de que o texto que lhe cabe verter tem um sentido no original; se, relendo a página que acaba de traduzir, encontrar um trecho que ele mesmo não entende ou que lhe soa absurdo, o jeito será recomeçar. (RÓNAI, 2012, p.34).

Para encontrar soluções para os seus obstáculos tradutórios, o tradutor tenta procurar auxílio nos mais diversos meios: livros, dicionários, artigo, entre outros. Em algumas situações a solução encontrada não se encaixa no contexto do texto. Então, a pesquisa é retomada e outro resultado é encontrado para que o bom senso e um bom contexto textual se mantenham.

Quando estamos realizando uma tradução nos preocupamos com outro problema que é o de não idealizar um texto que não parece apenas uma tradução. Esse novo texto tem sua própria autonomia e espera-se que

¹⁵¹ The Structural differences between two languages, particularly in lexic and sentence structure, give rise to certain translation problems which occur in every translation involving this pair of languages, no matter which of the two serves as source and which serves as target language. (NORD, 1991, p. 159).

não seja apenas uma cópia em outro idioma do texto fonte. O seu leitor não vai se preocupar com o texto inicial, apenas com a tradução. Na construção do texto traduzido, cuidados são tomados para que essa relação se estabeleça. Alguns vocábulos que não são comuns em português são substituídos e algumas construções linguísticas são modificadas. Nesse processo, a morte do autor do texto fonte se torna mais evidente porque as suas ideias são misturadas com as ideias do tradutor na tradução. A linguagem e o estilo do autor podem acabar se perdendo porque o tradutor tem sua própria forma de escrita que é percebida nas escolhas durante a construção do texto traduzido. Podemos, em adição, ilustrar como funciona o processo de morte do autor:

(...) a lingüística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar' que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos' 'interlocutores'; linguisticamente," o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve,' tal' como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e, esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 2004, p.3)

No caso do texto traduzido, não apenas o autor é morto. Mas, o tradutor também. Até porque esse sujeito se transforma no autor da sua própria tradução. O leitor, apenas se preocupa com o que está sendo lido e não com essas duas figuras. Ao mesmo tempo em que não se preocupa se está lendo um texto fonte ou uma tradução. O que importa não é a imagem do autor ou do tradutor, o que interessa são as ideias que estão naquele papel. É interessante como Barthes acredita na morte do autor, que pode ser considerada, também, a morte do tradutor:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer

dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. (BARTHES, 2004, p.3).

O tradutor apenas transmite ideias já existentes. Esses conceitos e ideias não precisam dele para existir. Ele apenas serve como instrumento para transmissão de uma comunicação de um idioma para o outro. O leitor da tradução, provavelmente, se interessará por esse material que ele não conseguiria alcançar em outra língua, mas agora consegue porque o texto está em seu idioma. No caso da tradução estudada algumas alterações foram feitas para que o novo texto tivesse mais autonomia e não seja apenas uma cópia do texto fonte:

Texto Fonte	Tradução
Many of the Judson artists abandoned music as well, preferring silence, electronic, or found sound.	Muitos dos artistas da <i>Judson</i> abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som ambiente.

Ao longo do processo tradutório, outras dificuldades foram encontradas. Entre elas, a tradução de nomes-próprios. É impossível realizar uma tradução dessas palavras. A sua identidade linguística permanece igual em qualquer idioma:

Ficar-se então tentado a dizer *primeiramente* que um nome próprio, no sentido próprio, não pertence propriamente à língua; ele não pertence a ela, *ainda que e porque* seu apelo à torna (e) possível (que seria uma língua sem apelar para o nome próprio?); consequentemente ele não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela traduzir, isto é, *interpretar* no seu equivalente semântico: desde esse momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio. (DERRIDA, 2002, p.22)

No caso estudado, temos diversos nomes próprios; nomes de lugares, de peças, obras artísticas, entre outros. Esse fenômeno acontece porque grande parte dos estudos feitos de Brown acontece através da exploração de sua obra e da comparação com outros trabalhos. Minha escolha foi de manter boa parte dos nomes no idioma original, principalmente os nomes compostos. Exemplos:

Texto Fonte	Tradução
Man Walking Down of a Building (1970);	Man Walking Down of a Building (1970)
(...) In the Wall of the Whitney Museum of American Art.	(...) Nas paredes do Whitney Museum of American Art.

Foi escolhido deixar em inglês esses nomes por causa da importância deles e das impossibilidades de traduzi-los. Apenas alguns nomes de locais e cidades foram traduzidos porque são conhecidos do senso comum em português. Exemplificando:

Texto Fonte	Tradução
New York	Nova Iorque

Alguns obstáculos dessa tradução foram em relação aos verbos em língua inglesa. Pois, alguns verbos em inglês não apresentam uma tradução totalmente equivalente para o português. Por exemplo, o verbo *to pun* que está anexo à palavra trocadilho que é um substantivo. No texto essa palavra aparece da seguinte forma:

Texto Fonte	Tradução
punning.	Desenvolvendo trocadilhos

Para esse caso, foi preciso desenvolver, sem perder o contexto, uma “ação” para essas forma verbal. *Fell back upon* é um *phrasal verb*, outro problema em relação aos verbos do inglês. Esse tipo de verbo não pode ser traduzido literalmente. Para auxiliar na descoberta do sentido é preciso pesquisar outros textos com esse mesmo verbo para saber em que situação ele é usado.

Texto Fonte	Tradução
-------------	----------

The artist fells back upon the protected space of his studio	O artista recorreu ao espaço protegido do seu estúdio.
--	--

Um dos problemas mais comuns na tradução técnica é a terminologia. A presença de certos termos que são próprios de uma determinada área de estudo. Cabe ao tradutor escolher e realizar a tradução deles ou mantê-los na sua forma original. No caso da tradução dessa pesquisa, esses vocábulos específicos não foram traduzidos porque são bastante técnicos e não apresentam correspondentes em língua portuguesa. Uma alternativa possível seria explicá-los no texto, mas isso poderia atrapalhar o contexto do texto. Exemplificando, pode-se citar o conceito de *task*. Uma opção para a tradução poderia ser:

Texto Fonte	Tradução
Ann was working with the choreographic idea of task	Ann estava trabalhando com a ideia de criação coreográfica por meio de tarefas.

Na tradução, além de traduzido para o português, o objetivo por trás do conceito foi explicado na própria tradução. Foi feita essa escolha porque foi considerada a possibilidade de deixar o texto mais claro para quem estava lendo e porque essa explicação complementa a exemplificação que é dada posteriormente. Em seguida, o texto traduzido foi alterado e a opção escolhida foi a de manter o conceito no idioma estrangeiro:

Texto Fonte	Tradução
Ann was working with the choreographic idea of task.	Ann estava trabalhando com a ideia de criação coreográfica de <i>task</i> .

Foi decidido manter esses termos no idioma original porque a explicação seria perante a visão que a tradutora tem deles e que podem ser que não sejam o que o autor pretendia quando estava escrevendo o texto. Para auxiliar o entendimento do texto, pode-se mostrar o significado do conceito citado.

1. *Task*: Um conceito desenvolvido por Anna Halprin em 1957 e que define a entrada dos gestos cotidianos na dança

contemporânea (CAUX, 2006, p. 1).¹⁵². Sobre essa ideia podemos acrescentar:

A ideia desses “tasks” era o de criar uma estrutura ou um objeto e explorar as possibilidades físicas que esses elementos ofereciam... dessa forma, éramos capazes de enriquecer nossas imaginações sinestésicas e corporais diretamente- sem o recurso de utilizar referências externas (literárias ou psicológicas) como havia sido o procedimento até então na maioria das práticas de dança¹⁵³. (FORTI apud WORTH; POYNOR, 2004, p.37).

Esse ideal trabalhava com a relação do corpo em movimento do bailarino com algum item já definido no palco da apresentação. Por meio desse jogo, percebemos que os impulso criativos partiam das próprias memórias corporais dos artistas. Não haviam influências exteriores a movimentação. Essa ideia era trabalhada juntamente com o elemento da improvisação. Além do conceito de *task*, outros princípios também estavam presentes e dificultaram a tradução. Como a escolha foi de manter, esses termos em sua língua original, temos a explicação de cada um desses conceitos:

2. *Site-specific dance*: Se relaciona com o conceito de arte *Site-specific*. Em português até existe a tradução, mas a versão em inglês ainda é a mais utilizada:

O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção

¹⁵² En 1957, elle introduit la notion de "Task" (tâche) et définit un des axes majeurs de ce que sera la post-modern dance : l'entrée des gestes du quotidien dans le champ de la danse. (CAUX, 2006, p. 1).

¹⁵³ The idea of these “tasks” was to set up a structure or an object and to explore the physical possibilities that it offered... in this way we were able to enrich our corporeal and kinetic imaginations directly-without recourse to external referents (literary or psychological) as had been the case up until then in most dance practices. (FORTI apud WORTH; POYNOR, 2004, p.37).

contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016).¹⁵⁴

Na tradução esse termo apareceu da seguinte forma:

Texto Fonte	Tradução
(...) the new dance had to violently shake off both the strictures of classical ballet and the increasingly codified, stifling parameters of modern dance.	(...) a nova dança tinha que balançar violentamente a estrutura do balé clássico e os cada vez mais codificados, e sufocantes parâmetros da dança moderna.

3. *Action painting*: sobre esse estilo de pintura pode-se afirmar:

Um estilo abstrato expressionista de pintura, altamente difundido nas décadas de 1950 e 1960, no qual a tinta é derramada, gotejada, manchada, salpicada ou jogada nas telas. O termo foi primeiro usado para descrever o trabalho de Jackson Pollock (Boddy-Evans, 2016).¹⁵⁵

Essa expressão aparece dessa forma na tradução:

¹⁵⁴ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>

¹⁵⁵ An Abstract Expressionist style of painting, widespread in the 1950s and 1960s, where paint is dripped, dropped, smeared, spattered, or thrown on the canvas. The term was first used about Jackson Pollock's work <http://painting.about.com/od/artglossary/g/defactionpaint.htm>

Texto Fonte	Tradução
The terms of Action Painting, naturally, are the terms of dance, and Brown has no need to borrow them back.	Os termos da <i>Action Painting</i> , naturalmente, são os mesmos da dança, e Brown não precisa emprestá-los de volta.

4. *Art song*: outro conceito que não foi possível traduzir. O seu significado é o seguinte:

Art song é a representação musical de um poema. Essa arte foi desenvolvida no século XIX na Alemanha, onde era chamado *lied*, ou canção. Um grupo de músicas era conhecido como *lieder*. Alguns compositores escreveram séries de canções temáticas, que eram referidas como *liederkreis*. (HUNTINGTON, 2016).¹⁵⁶

Texto Fonte	Tradução
(...) her more recent innovations in opera, art song, and technology-infused dance.	(...) suas recentes inovações na ópera, <i>art song</i> e a dança com instrumentos tecnológicos.

Outra armadilha encontrada na elaboração da tradução foi a translação de alguns títulos citados. O problema acontece quando existe a obrigatoriedade de se explicar o título de uma peça para que possa se

¹⁵⁶ An **art song** is the musical representation of a poem. It developed in 19th century Germany, where it was called 'lied', or song. A group of songs was known as 'lieder'. Some composers wrote series of theme-based songs, referred to as 'liederkreis'. (HUNTINGTON, 2016) Disponível em: <http://study.com/academy/lesson/art-song-definition-composers.html>

entender o contexto estudado. Ainda mais quando o título é analisado. Por exemplo:

Texto Fonte	Tradução
Though they weren't dances per se, these pieces—including works such as <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)</i> (1967–1968), whose title makes the connection explicit—	Mas, não eram apenas danças, essas peças incluindo trabalhos como <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)</i> (1967-1968), nos quais seus títulos fazem a conexão explicita-

Se formos traduzir, o título citado literalmente, entendemos onde o autor quer chegar. Mas, os títulos não foram traduzidos. Como o nome da obra é a grande explicação do que acontecerá na obra. Para que fique mais claro, a escolha foi manter o título em inglês no texto da tradução e deixar uma nota sobre isso no final desse novo texto.

Uma palavra que trouxe bastante dificuldade para a tradução foi *found*. Segundo o dicionário Oxford¹⁵⁷, o significado dessa palavra pode ser: passado do verbo *find* (encontrar) ou algo que foi descoberto ao acaso ou inexplicavelmente (adjetivo). Nos ensaios trabalhados esses dois contextos são utilizados. Por exemplo:

¹⁵⁷ Dicionário online disponível no endereço:
<http://www.oxforddictionaries.com/>

Texto Fonte	Tradução
(...) she learned to incorporate generic “ found ” gestures through task-based movement studies such as sweeping the floor for hours with a broom.	(...) Ela aprendeu a incorporar gestos genéricos encontrados ocasionalmente através de movimentos baseados em estudos de <i>task</i> , assim com varrer um chão por horas com uma vassoura.
Up to that point, the Trisha Brown Dance Company had only found hosts in Europe and in a handful of key U.S. centers such as the Walker, and certainly not in the grand theaters of New York.	Neste ponto a <i>Trisha Brown Dance Company</i> encontrará receptividade somente na Europa e nos acolhedores centros norte-americanos como o <i>Walker Center</i> , e certamente não havia receptividade nos grandes teatros de Nova Iorque.

Esse segundo contexto é menos comum e mais utilizado no mundo artístico. Na explicação do dicionário existe uma afirmativa sobre o uso desse termo nas artes: “(De um objeto ou som) coletado no sua forma natural e apresentada em um novo contexto como parte de um trabalho artístico uma composição musical¹⁵⁸” (OXFORD, 2016).

Outra armadilha encontrada durante essa tradução é a presença de períodos muito longos no texto fonte. Com isso crescem as chances de se criar ambiguidades no novo texto. Na língua portuguesa o uso de períodos muito longos pode deixar o texto um pouco confuso.

Texto Fonte	Tradução
Many of Brown’s contributions to dance have been widely noted elsewhere: her signature and singular movement vocabulary; her mix of improvisational and set structures; her contribution to the development of the “release” technique (a movement philosophy now nearly	Muitas contribuições de Brown para a dança foram reconhecidas em diferentes localidades: a assinatura e o vocabulário de movimentação; a mistura de improvisação e de estruturas pré-ensaiadas; a contribuição ao desenvolvimento da “libertação” técnica (filosofia quase universal

¹⁵⁸ (Of an object or sound) collected in its natural state and presented in a new context as part of a work of art or piece of music. (OXFORD, 2016).

ubiquitous in dance training and process-based choreography); her unique collaborative strategies with visual artists and avant-garde composers; and her more recent innovations in opera, art song, and technology-infused dance.	de movimentação no treino da dança e no processo de criação coreográfica); as estratégias únicas de colaboração com artistas visuais e compositores vanguardistas; e as suas recentes inovações na ópera, art song e dança com instrumentos tecnológicos.
--	---

Nesse trecho o autor enumera as mais diversas contribuições de Trisha Brown para a área da dança. Como são muitos exemplos, o período traduzido pode se tornar longo e confuso. O tradutor pode escolher diminuir esse período para que a sua tradução fique mais clara e objetiva, se não tem disposição para aprimorar as frases em português.

Outro empecilho encontrado durante o processo de tradução foi o uso de expressões figuradas. Mesmo sendo um ensaio técnico sobre dança com uma linguagem mais formal, esse tipo de vocabulário mais abstrato se torna presente: “O uso de expressões figuradas dá-se em todos os idiomas conhecidos, e não apenas na prática literária. Muitas dessas expressões conseguem adoção geral a ponto de serem empregadas sem que a pessoa falante se lembre do sentido primitivo das palavras que as compõem”. (RÓNAI, 2012, p.65). É possível ilustrar como esse elemento foi encontrado no texto inicial e qual foi a solução escolhida na tradução:

Texto Fonte	Tradução
Their ideas continue to inject oxygen into the air of studios, performance spaces, art centers, college dance departments, theaters, festivals, and opera houses worldwide.	Suas ideias continuam a iluminar estúdios, locais de apresentações, centros de arte, departamentos acadêmicos de dança, teatros, festivais, e casas de ópera de diferentes partes do mundo.

Como estamos trabalhando com textos voltados para a área artística é muito comum uma linguagem mais abstrata e figurada, o que acaba dificultando a tradução. O tradutor pode escolher manter a figuração criada pelo autor do texto fonte ou pode apenas recriar essa

linguagem através da sua própria visão sobre o contexto do texto. Essa é umas das complicadas decisões que um tradutor precisa realizar enquanto está moldando seu texto traduzido. Obviamente, transcrever a ideia do autor do texto de partida é mais fácil porque o tradutor não precisa pensar muito no significado das figurações e não precisa pesquisar substitutos para essas expressões. Mesmo assim, a segunda opção parece deixar a tradução mais autêntica e menos fiel ao texto fonte. Para a tradução analisada, a decisão foi de recriar essas figuras de linguagens. Tornando esse novo texto mais autoral.

Outro item importante na construção da tradução é a pontuação:

Voltando aos sinais de pontuação, notemos que os hábitos variam de língua para língua. É preciso conhecer a praxe do idioma de que se traduz para não impor ao texto os costumes daquele para o qual se traduz. (RÓNAI, 2012, p.82).

É possível que esse elemento passe despercebido. Só que é errado manter a pontuação nos padrões na língua fonte. O certo será seguir as convenções linguísticas presentes na língua de chegada. Durante os ensaios citados, o autor faz o uso de travessões para enfatizar as suas explicações. Na tradução foi escolhido trocar os travessões por parênteses. Não existe problema em manter o travessão em português, mas o uso dos parênteses é mais usual. Exemplificando:

Texto Fonte	Tradução
Forti, whom Brown calls “deeply brilliant, a breakout artist,” had profound impact on her thinking at the time—particularly Forti’s distinctive mixing of improvisation with set structures.	Forti, a qual Brown nomeia como “profundamente brilhante, uma artista muito popular”, teve um forte impacto no seu pensamento naquela época (particularmente a mistura distinta feita por Forti de improvisação com estruturas pré-ensaiadas).

Apesar da tradução, infelizmente, configurar apenas com um anexo dessa pesquisa, essa ferramenta foi essencial para a argumentação de toda essa dissertação. Provavelmente, esse texto não conseguiria ser moldado sem a tradução porque grande parte dos textos de estudo estão em idioma estrangeiro. O material sobre dança ainda é pequeno em português e sobre Trisha Brown, é menor ainda.

Esse exercício de traduzir palavras de um idioma foi complexo e muito enriquecedor porque, mesmo que o tradutor não quera, ele acaba desenvolvendo um maior domínio sobre as duas línguas que está trabalhando. Ao mesmo tempo, consegue mostrar, mesmo que indiretamente, a sua posição sobre o ensaio estudado. Mesmo que desvalorizado, o trabalho do tradutor é algo extremamente complexo e árduo, pois, ele precisa utilizar os mais diversos materiais e fazer várias pesquisas para alcançar um resultado esperado. O processo de tradução não deve ser algo totalmente finalizado e fechado, o tradutor vai querer sempre tentar melhorar e explorar mais os textos traduzidos. Uma citação de Rónai parece exemplificar de maneira de uma forma bem inteligente como funciona o processo de tradução:

(...) todo texto é alguma coisa mais do que a simples soma das palavras que o compõem. O que devemos traduzir é sempre algo mais, isto é, a mensagem. E não há duas línguas que expressem uma mensagem de certa complexidade de modo completamente igual. A língua A ora explicita algo que na língua B fica subentendido; ora deixa de exprimir; por óbvio, algo que naquela exige uma ou várias palavras. (RÓNAI, 2012, p.94).

No caso estudado, não podemos esquecer além da importância da tradução. O porquê de estarmos realizando uma tradução em primeiro lugar. A importância das traduções e da pesquisa está nessa busca de ampliar os materiais para o estudo da dança de Trisha Brown. Dessa forma, tentar preencher uma lacuna na bibliografia brasileira sobre a dança norte-americana da década de 1960.

CONCLUSÃO

Antes de iniciar a conclusão desse trabalho, gostaria de mostrar como essa pesquisa alterou a minha forma de vivenciar a dança. Sempre gostei dessa arte, porém, após a investigação que fiz nos últimos dois anos, minha paixão por essa forma artística foi ampliada. Assim que comecei a entender os motivos por trás das coreografias e as consequências de cada instrumento colocado em cena, a minha visão para essa arte se expandiu. Se eu pudesse traduzir em palavras os meus sentimentos perante a dança, seria mais ou menos assim: Amo a dança, admiro as formas que o corpo dançante cria no espaço. Adoro sentir a liberdade do corpo quando danço ou vejo alguém dançando. Gosto que o corpo na dança se transforma em arte e consegue criar um texto sem palavras. Após esse relato pessoal, vou tentar explicitar quais foram as conclusões em nível acadêmico adquiridas com essa pesquisa de mestrado.

O foco principal desse trabalho é a obra da coreógrafa e dançarina Trisha Brown, mesmo assim, foi possível através dele discutir questões da dança contemporânea. Um tema praticamente completa o outro. Brown é uma coreógrafa importante para o movimento pós-moderno na dança. Não existem meios de se referir às apontar as suas coreografias sem citar todo um período de transformações.

Uma das mudanças da contemporaneidade é o significado da matéria orgânica em cena. O corpo agora não é apenas um instrumento para contar histórias. Ele se transformou no próprio objeto de estudo da coreografia. A apresentação desse organismo em um espetáculo não precisa seguir mais a usualidade: corpo ereto dançando com um os dois pés no chão. A matéria orgânica conquistou mais liberdade na dança. O corpo pode dançar apenas com um dos membros se locomovendo e o resto parado; pode estar levitando; pode dançar deitado ou sentado; pode criar uma coreografia em relação a outro organismo; pode apenas ficar parado. Por resultado, as coreografias foram alteradas e as fontes inspiradoras dessas movimentações também.

Por outro lado, é complicado enxergar todas as motivações de um movimento dançado. A inspiração dos gestuais contemporâneos parece ter surgido das mais diversas fontes. Desde um gesto cotidiano até um passo do balé clássico. As coreografias pós-modernas se tornaram mais ricas em elementos. Uma ferramenta que foi responsável por boa parte dessas sequências de gestos é a improvisação. O instrumento principal da dança improvisada é o acaso.

O acaso não é inusitado e é pensado muito antes da coreografia ser apresentada. Apesar de transmitir no público que assiste a um espetáculo uma ideia de casualidade, todo o trabalho que o utiliza apresenta um objetivo e um impulso para a sua sequência gestual. Esse elemento é uma ferramenta importante para o coreógrafo que o utiliza. Uma forma de esse artista fugir do óbvio e do clichê na sua peça. Esse instrumento foi muito utilizado na música moderna que utilizava o acaso e a indeterminação em suas apresentações. Na dança, são vários os coreógrafos que utilizam essa ferramenta em seus trabalhos. Alguns exemplos são: Steve Paxton, Merce Cunningham, Pina Bausch e Trisha Brown que é o objeto principal dessa pesquisa.

Trisha Brown é uma coreógrafa extremamente talentosa e inteligente. Ela busca os mais diversos elementos para compor as idealizações que cria na sua mente. Brown ama desafiar a gravidade, então, ela usa paredes de escalada, cria coreografias para serem dançadas na parede de museus e transforma a descida de um prédio em dança. O acaso da sua obra é visto através da sua intensa exploração por improvisações. Brown é uma das artistas responsáveis por aproximar a vida cotidiana do mundo artístico. Isso é visto quando a coreógrafa transforma um gesto comum e banal de vestir uma roupa em coreografia de dança.

A inteligência de Trisha Brown é nítida quando consegue acrescentar diálogos as suas coreografias. O ato de falar e o movimento de dançar ambos necessitam de desdobramentos do corpo. Aliar esses dois desempenhos corporais é complicado por causa da desenvoltura que o organismo precisa desenvolver. Brown consegue conciliar essas funções e cria mais uma marca para a sua dança. Outras inovações propostas por essa artista foram através do uso de aparatos tecnológicos em seus trabalhos: uso de projeções, gravar a própria peça, etc.

Umas das mudanças que a dança contemporânea incorporou na arte foi alteração da visão da arquitetura e do espaço. Nesse ponto, a dança começou a ser apresentada em outros locais alternativos ao teatro e outras partes dos lugares de apresentações foram exploradas durante as peças pós-modernas. Trisha Brown ajudou a idealizar esse fenômeno em relação aos espaços para a dança. Essa coreógrafa criou coreografias para os mais diversos locais: estacionamento; ruas; galeria de museus; em cima de grandes prédios, entre outros. Nem todas as coreografias foram criadas para o solo. Algumas foram feitas para o teto dos museus, outras foram criadas para a parede de uma construção, outros gestuais foram dançados com corpos presos a um tronco de árvore.

Outro fundamento importante de sua obra é o uso do minimalismo gestual nas danças. Algumas das suas coreografias são construídas através de pequenos movimentos precisos. Ao utilizar esse recurso Brown pretende focar mais nas relações do corpo com um movimento dançando do que com uma emoção ou narrativa transmitida pelo organismo que dança. Outros coreógrafos também utilizavam esse elemento em seus trabalhos: Yvonne Rainer com a sua peça *Trio A* é um bom exemplo.

Outra conclusão dessa pesquisa foi de acompanhar a presença de elementos de Brown nos espetáculos de Deborah Colker. A dança brasileira em geral dialogou com várias noções da dança pós-moderna norte-americana. Por Deborah ser uma das artistas mais famosas dessa arte em nosso país, é mais fácil enxergar a influência da dança contemporânea estadunidense em suas danças. Depois de se conhecer e investigar as transmutações propostas por Brown e a dança contemporânea; conclui-se que, com o tempo, a dança vai se libertando das convenções que lhe são impostas. A dança contemporânea não renega as danças clássicas, até porque os elementos clássicos servem como base para contemporaneidade. Muitos coreógrafos pós-modernos precisaram estudar balé clássico e a dança moderna. O que esses artistas mais contemporâneos estão fazendo é transformar o que era convencional. Mais que criticar, eles recriam.

Além de abordar as considerações sobre dança e Trisha Brown, é preciso citar as questões referentes aos estudos tradutórios que foram importantes para esse trabalho. A tradução é algo que pode, em um primeiro momento, parecer fácil. Cria-se a ilusão que para traduzir é preciso apenas conhecer os dois idiomas que estão sendo trabalhados (do texto inicial e da tradução). Só que esse processo não é mecânico. Mais que palavras, no processo tradutório lidamos com ideias, conceitos, mensagens. Muitas vezes, não conseguimos transmitir tudo da mesma forma que o autor imaginou quando moldou o seu texto. Ninguém consegue ser imparcial em um texto e o tradutor também não. As decisões tomadas e as palavras utilizadas apenas ilustram a sua visão perante um conceito e o texto fonte. O meu contato com a tradução antes do mestrado era meramente recreativo. Apenas traduzia alguns artigos e músicas que me interessavam para compreender melhor seus significados. Por mais que tenha lido diversos livros sobre tradução nesses últimos dois anos, percebi que só se aprende a traduzir, traduzindo. Não existe uma fórmula correta e nem uma saída mágica. Cada tradutor cria o seu próprio caminho e suas direções. Pretendo continuar traduzindo, para me aprimorar nessa técnica e conhecer melhor essa arte. O tradutor é praticamente um artista, que desenvolve a sua própria visão perante a um texto já existente.

Creio que os objetivos dessa pesquisa foram alcançados. Foi possível investigar a obra de Trisha Brown e apresentar os principais pontos da sua dança. Ao mesmo tempo esse trabalho conseguiu transmitir algumas questões propostas pela dança contemporânea. Também a meta de realizar a tradução dos dois ensaios proposta foi cumprida.

Não obstante, houve alguns problemas durante esses dois anos de pesquisa. O primeiro obstáculo foi em relação ao tempo. A obra de Trisha Brown é completa de elementos e pode ser estudada pelos mais diversos ângulos. Pode-se fazer trabalho apenas sobre o corpo na dança proposto por Brown ou outros pontos da sua arte. Pelo tempo de trabalho nessa pesquisa não foi possível se aprofundar totalmente em cada detalhe da obra dessa coreógrafa. Mesmo que seja possível através dessa dissertação ter uma boa noção da dança dessa artista, ainda existem diversos elementos do seu trabalho a serem estudados. Em relação a temática da dança pós-moderna, a mesma problemática é percebida. Cada pesquisa sobre a contemporaneidade nos mostra diversas ideias, conceitos, elementos e coreógrafos. É impossível exemplificar e explicar todos esses elementos no espaço de tempo proposto em um curso de mestrado. Para conseguir abordar esses pontos, a solução foi em escolher o que seria transmitido nesse estudo. Para ajudar na escolha, boa parte das questões envolvendo a contemporaneidade foram relacionadas mesmo que indiretamente com as coreografias de Trisha Brown.

Depois de finalizada essa pesquisa de mestrado que foi realizada nos últimos dois anos, percebi que ainda existem muitas questões sobre dança contemporânea se serem estudadas. Não considero esse estudo como totalmente finalizado porque tenho a vontade de continuar explorando mais esse tema tão rico na história do mundo artístico mundial. E o belo de todas essas transformações propostas por Brown e outros coreógrafos é que a dança conseguiu se libertar de diversas convenções que acabavam atrapalhando o progresso dessa forma artística. Nos dias atuais, não é difícil encontrar jovens coreógrafos com ideias para a dança. Isso só foi possível devido à coragem de Brown e seus contemporâneos em desconstruir as ideias dançantes de sua época.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AU, Susan. *Ballet and Modern Dance*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2012.

BALE, Theodore. *Companhia de dança Deborah Colker*. Houston: Dance Magazine, 2012.

BANANA, Adriana. *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica*. Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2012.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979

BARDET, Marie. *Filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução Regina Schopke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BARAKOVA, Emilia; LOURENS Tino; Van Berkel, Ross. *Communicating emotions and mental states to robots in a real time parallel framework using Laban movement analysis*. Eindhoven University of Technology, 2010.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BRENNAN, Richard. *El Manual de la técnica Alexander: posturas naturales para la salud*. Tradução: Catalina Ginard Féron. Barcelona: Plural, 1992.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. *Investigando a presença da linguagem circense na Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1968.

CAVRELL, Holly. *Brazil! Brazil! A look at Brazil's Burgeoning Dance Scene*. Dance Magazine, 2012. Disponível em: http://dancemagazine.com/news/brazil_brazil_a_look_at_brazilaes_burgening_dance/

CAUX, Jacqueline. *Anna Halprin á L' origine de la performance*. Museu mac-lyon, 2006. Disponível em: http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/anna_halprin.pdf

CHALHUB, Samira. *As funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 2006.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Editora Globo. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. Abingdon: Routledge, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Minas Gerais: Editora UFMG, 1996.

CROCE, Arlene. *Writing in the Dark, Dancing in the New Yorker*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

CUNNINGHAM, Merce. *Space, Time and Dance*. Nova Iorque: transformation 1/3, 1952.

DE BRITO, Giselle Rodrigues. *De água e sal: uma abordagem do processo criativo em dança*. Brasília: UNB, 2006. 186 p.

DELEUZE, Gilles. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. 2015, disponível em <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>.

DELEUZE, Gilles. Tradução de Luiz Roberto Salina Fortes. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ELEEY, Peter; BITHER, Philip. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walked Art Center, 2008.

FEDRIGO, Alinne; DUARTE, Ronaldo Pinheiro. Um nó de afeto entre Deborah & Brown. Florianópolis: Jornal Qorpus, 2013. Disponível em : <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-011/um-no-de-afeto-entre-Deborah-brown-alinne-fedrigo-e-ronaldo-pinheiro-duarte/>

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

GIL, José. *Movimento Total*. Tradução de Miguel Serras Pereira São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, Marianne. *Trisha Brown: "All of the Person's Person Arriving"*. The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 1, 1986, p. 149-170.

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. *Martha Graham: Dança, corpo e comunicação*. Sorocaba: Universidade de Sorocaba, 2009.

GOUAUDEC, Daniel. *Translations as a Profession*. Nova Iorque: John Benjamins Publishing, 2007

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a lógica do silêncio*. Disponível em: <http://www.albertoheller.com.br/upload/0/25.pdf>

HURTADO ALBIR, Amparo. Traducción y traductología, introducción a la traductología. Madri: Cátedra, 2001.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

LEE, Lydia. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. New York: Prestel, 2011.

LEHMANN, John F. *Lewis Carroll and the spirit of nonsense*. In: Nottingham Byron Lecture, 42, 1972. Lecture, Nottingham, The Byron Centre of Literature and Social Change, 2010, p.3-20.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. *Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo*. Porto Alegre: Movimento, v. 11, n. 2, p.89-110, 2005.

LEPECKI, André. *Dance*. Londres: MIT Press, 2012.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam-Nova Iorque: Rodopi, 1991.

POLCHLOPEK, Silvana Ayub; ZILPSER, Meta Elisabeth; COSTA, Maria José R. Damiani. *Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos estudos da tradução*. São Paulo: Tradução e comunicação: revista brasileira de tradutores, 2012.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A dança expressionista alemã*. Anais do II Congresso nacional de pesquisadores em dança- ANDA, 2012. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2012-5.pdf>

SIRIMARCO, Gisela Dória. *O objeto como regra libertadora do corpo em cena*. Portal Abrace, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadadanca/Gisela%20Doria%20Sirimarco%20-%20O%20objeto%20como%20regra%20libertadora%20do%20corpo%20em%20cena.pdf>

SNIZEK, Andréa Bergallo. A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação. IN: Contemporânea. Rio de Janeiro, V. 5. N. 1, p. 109-118, 2007.

SOMMERS, Sally. *Equipment Dances: Trisha Brown*. The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 3, The "Puppet" Issue, 1972, p. 135-141.

URSPRUNG, Philip. *Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and the Legacy of the 1970s*. Cingapura: FCL – Future Cities Laboratory, 2012.

WIGGES, TIM. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi B.V, 1988.

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. Anna Halprin. Nova Iorque: Routledge Group, 2004.

INTERNET

- <http://www.ciadeborahDeborah.com.br>
- <http://www.trishabrowncompany.org/>
- <http://www.oxforddictionaries.com/>
- <http://study.com/academy/lesson/art-song-definition-composers.html>
- <http://painting.about.com/od/artglossarya/g/defactionpaint.htm>
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

ANEXOS

**ANEXO A - TRADUÇÃO DO ENSAIO IF YOU COULDN'T SEE
ME- THE DRAWINGS OF TRISHA BROWN DE PETER ELEEY
PRESENTE NO LIVRO TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE
DOES NOT KNOW WETHER I HAVE STOPPED DANCING**

<p>“Desde que o pintor se tornou um ator, o espectador teve que pensar em vocabulário de ação: sua origem, duração e direção (seu estado físico, concentração e relaxamento do resultado final, passividade, alerta de espera). Ele deve começar a se preocupar mais com as variantes entre o automático, o espontâneo e o que foi produzido”</p> <p>- Harold Rosenberg, 1952 (1)</p> <p>“Minha relação com a dança é responsável diretamente pelo meu mais novo interesse pelo papel ativo de espectador. Eu aprendi que uma obra de arte (digo, uma pintura ou uma escultura, é uma particularidade imprecisa) isto é, o fato de serem concretas, as tornam indescritíveis. A dança por outro lado (é realmente concreta, e nem um pouco imprecisa. Pelo menos, é o que parece para mim). Sabe, as duas partes estão em uma relação crítica em termos de imediatismo e espontaneidade. Elas se combinam para criar uma palpável força de contato”</p> <p>- Robert Raunschenberg, 1966 (2)</p> <p>Se arte é, como colocou Bruce Nauman uma vez, qualquer coisa que um artista realiza em seu estúdio, então, do que chamamos a arte que os dançarinos realizam (especialmente quando estão fazendo desenhos?)(3) Em outras palavras, os desenhos de Trisha Brown são mais arte que dança ou mais dança que arte? Aliás, é possível (ou até mesmo</p>	<p>“Since the painter has become an actor, the spectator has to think in a vocabulary of action: its inception, duration, direction—psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting. He must become a connoisseur of the gradations between the automatic, the spontaneous, the evoked.”</p> <p>—Harold Rosenberg, 1952</p> <p>“My relationship to dance is ... directly responsible for my new interest in the spectator’s active role. I learned that a work of art—say, a painting or a piece of sculpture, is an elusive quantity—that is, the fact that it’s concrete makes it elusive. The dance, on the other hand—is really concrete, not elusive at all. At least, so it seems to me. You see, both parties are in a critical relationship in terms of immediacy and spontaneity. They combine to create a living, palpable force of contact.”</p> <p>—Robert Rauschenberg, 1966</p> <p>If art is, as Bruce Nauman once put it, whatever an artist does in his or her studio, then what do we call whatever it is that dancers do in theirs—especially when they are making drawings? In other words, are Trisha Brown’s drawings more art than dance, or more dance than art? Moreover, is it possible (or even</p>
--	---

<p>útil) tentar compreender a diferença? Os desafios apresentados pelos seus desenhos, contudo, expandem aquelas poses produzidas pelas práticas performativas que eram comuns dentro da história da arte visual pós-guerra, mas com uma pequena mudança de ênfase. A história da arte, devido à sua preferência por objetos duráveis, lutou para encontrar um sentido para o contingente entre esses objetos ou imagens e as atividades que os produziam (particularmente nos esforços para descrever as décadas de 1960 e 1970, quando aquelas atividades frequentemente se tornaram parte da arte assim como os produtos que sobreviveram(4). Jackson Pollock é reconhecido como o iniciador dessa linha histórica no fim dos anos 1940 com as suas pinturas “derramadas por toda parte”, produzidas no solo por meio de um processo animado de gotejamento que é facilmente, e frequentemente, descrito como uma forma de dança (5). Um dançarino criando imagens para serem consideradas com arte, entretanto, precisa trabalhar contra o conforto dessas leituras. Quando observamos os primeiros desenhos de notação de Brown, a ação imaginada é dada, e é isso o que nós naturalmente privilegiamos no seu confronto com os outros</p>	<p>helpful) to try to discern the difference? The challenges presented by her drawings, nevertheless, elaborate upon those posed by performative practices more generally within the history of postwar visual art, but with a slight change of emphasis.</p> <p>Art history, owing to its preference for enduring objects, has struggled to make sense of the contingency between such objects or images and the activities that produced them—particularly in its efforts to describe the 1960s and 1970s, when those activities often became as much a part of the art as the products that survived. Jackson Pollock is credited with inaugurating this historical thread in the late 1940s with his “allover” poured paintings, produced on the floor through an animated process of dripping that is easily, and often, described as dancing. A dancer making images to be considered as art, however, almost has to work against the ease of such readings. When we look at Brown’s early notational drawings, the envisioned action is a given; it is what we naturally privilege in our encounter with them.</p>
---	---

<p>artistas. Nós tentamos encontrar um sentido para o movimento desenhado, imaginando como eles seriam apresentados por meio dessas instruções. Mas a respeito dos desenhos de Brown da última década, nós fomos bem aconselhados para nos guardar quanto ao preconceito para o movimento implícito, devido ao nosso risco de imaginar rapidamente as ações finais que o produziram. Olhamos pela superfície, omitindo o fato do desenho estar truncando a sua presença no espaço entre a ação e a imagem. Resumindo, finjo por um momento imaginar que Trisha Brown é apenas uma artista dançando no estúdio. Ainda que os desenhos de Brown sejam relacionados com a sua dança, o seu total alcance pode ser mais bem resumido através da descrição de Max Kozloff sobre a escultura pós-minimalista: “símbolos de um processo de ação prestes a ser iniciadas ou já completadas.”(6) Não tendo ainda entrado no palco, ou tendo ido embora, Brown não está aqui nem lá. Essa fantasmagórica e confusa localização de seu corpo e seus movimentos em face a seus desenhos (procedendo ou precedendo eles) o que é crucial para as suas funções como obras de arte. Um tipo similar de ambivalência está presente no solo de Brown denominado <i>If</i></p>	<p>We try to make sense of the movements prescribed, figure how they would be performed from these instructions. But regarding Brown’s drawings from the past decade, we are well advised to guard against the prejudice toward the movement implied, for we risk moving too quickly into imagining the finished actions that produced them. We look beyond the surface, Though all of Brown’s drawings are related to her dance, their full sweep might best be summarized in Max Kozloff’s description of postminimal sculpture as “symbol[s] of an action process, about to be commenced or already completed.” Having not yet entered the stage, or already left, Brown is neither here nor there. This ghostly, muddled location of her body and its movements vis-à-vis her drawings—proceeding from or preceding them—is crucial to their function as artworks. A similar kind of ambivalence is present in Brown’s solo piece <i>If</i></p>
--	---

you couldn't see me (1994), uma dança de dez minutos na qual a dançarina fica de costas para o público. A ideia dessa obra foi sugerida por ela e por seu amigo, o artista Robert Rauschenberg, o qual colaborou com ela na sua peça *Glacial Decoy*, seu primeiro trabalho para o palco, comissionado pelo *Walker Art Center* em 1979. Esse gestual de rejeição foi baseado em um dos primeiros trabalhos de Rauschenberg, *First time painting* (1961), que foi criado como uma performance fora do palco, situando as costas da tela em direção ao público.

No American Embassy em Paris, para um evento que homenageou o pianista e compositor David Tudor, Rauschenberg executou o trabalho na borda do palco acompanhado por Tudor ao piano. Ele encarou o público, mas, estava às vezes quase inteiramente escondido pela tela enquanto trabalhava nela. Quando um cronômetro acoplado na pintura anunciou a conclusão da obra, a tela foi embalada e sacudida fora do palco, sem que os membros da audiência pudessem observar. A lição inerente ao espetáculo *First Time Painting* é aplicável não apenas no solo feito de costas de Brown, mas também na forma com que navegamos no corpo dos desenhos que ela produziu nos últimos trinta e cinco anos.

you couldn't see me (1994), a ten-minute dance performed with her back to the audience. The idea for it had been suggested to her by her friend, artist Robert Rauschenberg, with whom she had collaborated on *Glacial Decoy*, her first work for the stage, commissioned by the *Walker Art Center* in 1979. This gesture of rejection was rooted in one of Rauschenberg's own early works, *First Time Painting* (1961), which he had created as an onstage performance,

situating the back of the canvas toward the audience.

At the American Embassy in Paris, for an event that celebrated the pianist and composer David Tudor, Rauschenberg executed the work at the edge of the stage accompanied by Tudor on piano. He faced the audience, though was at times mostly concealed by the canvas as he worked on it. When a timer embedded in the painting announced the conclusion of the work, the canvas was wrapped up and whisked offstage, without members of the audience ever getting even a glance at it. The lesson inherent in *First Time Painting* is applicable not just to Brown's reversed solo, but also to the way we navigate the body of drawings she has produced over the past thirty-five years.

<p>Performance e arte, esse trabalho sugere, pode conspirar para confundir tanto ação quanto imagem, e às vezes até esconder o artista.</p> <p>Essa complicada relação entre movimento e sua representação é algo que Brown tem explorado há um bom tempo, começando no início nos anos 1960 com o reconhecimento do <i>Labanotation</i>, o vocabulário de composição que ela aprendeu na faculdade, o qual era insuficiente para descrever o tipo de movimentação que ela gostaria de fazer. (7) Quando ela chegou em Nova Iorque em 1961, Brown se matriculou no curso de Robert Dunn no <i>Merce Cunningham Studio</i>, juntando-se a Deborah Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton, e outros dançarinos com os quais, ela iria rapidamente formar o Judson Dance Theatre. Significativamente, Dunn viu no sistema de notação de Laban o duplo propósito de documentação e criação, o espaço entre gravar e sugerir um movimento. “A ideia de Laban”, Dunn explica, “Foi bem secundária quanto a fazer um Tanzschrift, uma escrita para a dança, uma forma de memorizar”. Seu primeiro objetivo, afirmou Dunn, era criar uma ferramenta de composição, colocando noção antes de movimentação. Em outras palavras, “fazer um Schrifftanz,</p>	<p>Performance and art, it suggests, can conspire to obscure both action and image, and at times even conceal the artist.</p> <p>This complicated relationship between movement and its representations is something that Brown has long explored, beginning in the early 1960s with the recognition that <i>Labanotation</i>, the compositional vocabulary she had learned in college, was insufficient to describe the kind of movement she wanted to make. When she arrived in New York in 1961, Brown enrolled in Robert Dunn’s workshop at Merce Cunningham’s studio, joining Deborah Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton, and other dancers with whom she would shortly form the Judson Dance Theater. Significantly, Dunn saw in Laban’s notational system the dual purposes of documentation and generation, the space between recording movement and implying it. “Laban’s idea,” Dunn explained, “was very secondarily to make a Tanzschrift, a dance-writing, a way to record.” His primary goal, Dunn maintained, was to create a compositional tool, putting notation before movement. In other words, “to make a Schrifftanz, to use graphic—written—inscriptions and then to generate activities.</p>
--	---

usar um gráfico escrito de instruções e assim gerar atividades. Noção gráfica era uma forma de inventar a dança (8)''.

A abordagem própria de Brown para desenhos internalizou essa completa relação entre diagrama, movimento e documento que Dunn compreendeu no interior da abordagem de Laban para escrever notações. "Eu utilizava desenhos no começo como uma extensão do que eu estava fazendo nas coreografias, '' ela disse, e apenas raramente produziu partituras que mostrou a seus dançarinos(9). Ao invés disso, usou os desenhos na maioria das vezes uma forma de exercício mental focado,

ou para descrever uma continuidade ou acumulação de movimento que buscou em seus performers.(10) Iniciando nos seus cadernos de 1973, Brown tentou moldar um vocabulário corporal, um alfabeto composto por formas simples e linhas. Ela atribuiu gestos a letras de maneira que as palavras resultantes poderiam prover uma completa frase de movimentos. Similarmente, seus Xs cruzados e quadrantes daquele período foram tentativas para livremente imaginar um corpo dividido em unidades primárias, em variantes combinações de movimentos sugeridos.

Graphic notation is a way of inventing the dance."

Brown's own approach to drawing internalized this fraught relationship between diagram, movement, and document that Dunn grasped within Laban's approach to written notation. "I used drawings in the beginning as an extension of what I was doing in choreography," she has said, and only rarely did she produce actual scores that she showed to her dancers. She instead used drawing more often as a form of focused mental exercise, or

to depict a continuity or accrual of movement that she sought in her performers. Beginning in her 1973 notebooks, Brown tried to fashion a corporeal vocabulary, an alphabet out of simple shapes and lines. She ascribed gestures to letters, so that the resulting words could provide an entire phrase of movement. Similarly, her crisscrossing Xs and quartered boxes from that period were attempts to loosely imagine a body divided into primary units, in varying combinations of implied movement.

The quadrants were meant to correlate to the body's limbs, but as Brown notes, "since they had no head or torso info, they didn't actually work" as compositions. Nevertheless, in her emphasis on these kinds of "primary

<p>Os quadrantes foram feitos para correlacionar com os membros do corpo, mas como Brown observou, “desde que não tinham informações sobre a cabeça ou o torso, não funcionavam” como composições(11). Porém, na sua ênfase sobre essas formas de “estruturas primárias, ” ela estava diretamente no caminho do pintura minimalista e vocabulários da escultura de seus companheiros em Nova Iorque (12). Ela descreve seu método e preferência: “Merce [Cunningham] trabalhava com acaso; eu trabalhava com estrutura”(13). Quando o curador Richard Armstrong discutiu a escultura do período como existindo “entre geometria e gesto, ”ele poderia estar falando facilmente das primeiras danças de Brown, trabalhos como <i>Structure Pieces (1973-1976)</i>, os quais, como muito da arte daquele período, reiteravam a absoluta independência da sensualidade para o luxo(14). Seus desenhos de quadrantes suportaram a comparação com todo um alcance de peças da época, mais claramente aquelas como as serializadas variações geométricas de Sol LeWitt, que exaustivamente jogava com cada possibilidade esquemática inerente a uma determinada forma(15). Rainer utilizou algumas vezes uma estrutura aparente similar</p>	<p>structures,” she was squarely in step with the minimal pictorial and sculptural vocabularies of her peers in New York. She describes her method and predilection: “Merce [Cunningham] worked with chance; I worked with structure.” When curator Richard Armstrong discusses sculpture of the period as existing “between geometry and gesture,” he could be speaking just as easily of Brown’s early dances, works such as <i>Structured Pieces (1973–1976)</i>, which, like much of the art of their time, reiterate the utter independence of sensuality from luxury. Her quadrant drawings bear comparison to a whole range of period pieces, most clearly those such as Sol LeWitt’s serialized geometric variations, which exhaustively played out every schematic possibility inherent in a given form. Rainer had sometimes used an apparently similar structure in certain early scores for her choreographies, such as that for <i>Trio B (c. 1968)</i>, but in a much more specific relationship to the performance space of the dances they depicted, showing the full stage in two-dimensional plan view. Brown, however, almost always tried to draw in three dimensions. When she diagrammed specific movement,</p>
---	---

em algumas das primeiras partituras para suas coreografias, assim como em *Trio B* (1968), mas em uma relação mais específica com o espaço das performances de dança que representavam, mostrando todo o palco com uma visão plana em duas dimensões (16). Brown, porém, quase sempre tentava desenhar em três dimensões. Quando ela esquematizou movimentos específicos, como no caso dos rascunhos que traçavam *Locus* (1975), estava frequentemente imaginando o corpo dentro de um espaço definido pelo maior alcance próprio, um modelo que traz à mente a série em andamento de Tom Marioni *Drawing a Line As Far As I Can Reach* (iniciada em 1972), na qual o artista repetidamente refaz os traços da linha da extensão de seu braço. E ainda, levaria um certo tempo para que Brown considerasse a possibilidade de que o desenho pode ter o tipo de relação, diretamente comprovativa, ao corpo em larga escala que Marioni procurava.

Na maioria dos anos 1970, seus desenhos primariamente funcionavam como exercícios correlativos da maneira que ela imaginou movimento dentro do corpo ou entre um grupo dado de corpos (poucos de seus desenhos servem para delinear as

as in the case of the notebook sheets that lay out *Locus* (1975), she was most often imagining the body within a space defined by its farthest reach—itself a model that brings to mind Tom Marioni’s ongoing series *Drawing a Line As Far As I Can Reach* (begun 1972), for which the artist repeatedly retraces the line of his arm’s extension. And yet, it would be some time before Brown began to consider the possibility that drawing could have the kind of directly evidentiary

relationship to the body at full scale that Marioni pursued.

For most of the 1970s, her drawings primarily functioned as correlative exercises to the way she pictured movement within the body or between a given group of bodies—few of her drawings serve to delineate trajectories of the body through the space of the performance.

Though anomalous among her drawings from the 1970s, the score for *Locus* is the most important of Brown’s works on paper from that era. It can be read as an early indicator of her need to impose a limiting framework upon herself—in this case an imagined box—but the score also connects her choreographic work to concurrent visual arts practices.

<p>trajetórias da matéria orgânica no espaço da apresentação).</p> <p>Apesar da anomalia de seus desenhos da década de 1970, a partitura de <i>Locus</i> é o mais importante trabalho para o papel de Brown naquele tempo. Pode ser lido como um indicador inicial da sua necessidade de impor um limitado quadro sobre si mesma (nesse caso uma caixa imaginária) mas essa partitura também conectou seu trabalho coreográfico às artes visuais daquela época (17). A demarcação em grade do cubo de <i>Locus</i> ecoa em qualquer número de trabalho contemporâneo, assim como os rascunhos de Robert Barry para as instalações <i>Wire</i> e a obra <i>Measurement Room</i> (1969) de Mel Bochner, para a qual as dimensões verticais e horizontais de uma sala eram inscritas diretamente nas paredes do espaço, trazendo a atenção para as características físicas da própria galeria. Representando o cubo (um dos assuntos centrais de artistas do final dos anos 60 e início dos anos 70) mas gravando o corpo em movimento dentro disso, <i>Locus</i> une as caixas minimalistas de Donald Judd juntamente com as de Robert Morris como a reavaliação crítica das qualidades de contenção da galeria o que era implícito no trabalho de Bochner e no de</p>	<p><i>Locus</i>' gridded demarcation of the cube echoes any number of contemporary works, such as Robert Barry's sketches for wire installations and Mel Bochner's <i>Measurement Room</i> (1969), for which the vertical and horizontal dimensions of a room were inscribed directly onto the walls of the space, drawing attention to the physical characteristics of the gallery itself. Representing the cube—one of the central subjects of artists during the late 1960s and early 1970s—but inscribing the moving body inside it, <i>Locus</i> knits together the Minimalist boxes of Donald Judd and Robert Morris with the critical reassessment of the gallery's qualities of containment that was implicit in the work of Bochner and many other artists at that time.</p> <p>One of the more performative instances of such reassessment was Barry Le Va's <i>Velocity: Impact Run</i> (1969), for which the artist repeatedly ran as fast as possible into the walls at opposite ends of the gallery until he was exhausted. The work was presented in that same gallery only as ghostly residue: the sound track of Le Va's sprinting laps and collisions, and the marks and traces (including blood) left by his body on the walls.</p>
--	--

<p>outros artistas daquele tempo (18). Uma das instâncias performativas dessas reavaliações era a <i>Velocity: Impact Run</i> (1969), na qual o artista repetidamente corre o mais rápido possível em extremidades opostas das paredes da galeria até ficar exausto. Essa obra foi apresentada na mesma galeria apenas como um resíduo fantasma: a trilha sonora das <i>sprinting</i> voltas e colisões de Barry Le Va, e as marcas e traços (incluindo sangue) deixado pelo seu corpo nas paredes. Trabalhando algumas vezes com armas, cutelos e aparentes desordenadas distribuições de material como vidro quebrado e tecido rasgado, Le Va exemplificou o que Ralph Rugoff nomeou como uma “atitude forense” na maneira de fazer arte, uma mudança que floresceu durante os anos 60.(19) Começou, então, na <i>Action Painting</i>; quando Harold Rosenberg conhecidamente teorizou em 1952 uma nova concepção da imagem como um “resultado do encontro” entre o artista e a superfície, ele invocou um processo criativo que parecia mais como uma saudação do que uma pintura. (20) <i>Velocity: Impact Run</i> é a lógica, quase violenta, conclusão da performatividade agressiva. Um</p>	<p>Working sometimes with guns, cleavers, and seemingly disordered distributions of material such as shattered glass and torn fabric, Le Va exemplified what Ralph Rugoff has termed a “forensic” attitude in art-making, a shift that blossomed during the 1960s. It began, however, in Action Painting; when Harold Rosenberg famously theorized in 1952 a new conception of the image as a “result of the encounter” between artist and surface, he evoked a creative process that sounded more like accosting than painting. <i>Velocity: Impact Run</i> is the logical, if violent, conclusion of this aggressive performativity. Pollock’s flung drip and its implication of the artist’s choreographic gestures is replaced by the indexical imprint, directly onto the surface, of Le Va’s moving body. That direct contact, that irrefutable physical evidence of the artist’s presence, finds what might be its earliest antecedent in the series of full-body photograms that Rauschenberg and his then-wife, Susan Weil, made of themselves on blueprint paper (1949–1951). Produced by lying directly upon the paper, the photograms anticipate not simply Le Va’s collisions, but</p>
--	---

<p>gotejamento lançado de Pollock e suas implicações nos gestos coreográficos do artista são trocados pela impressão indexada, diretamente na superfície, do corpo em movimento de Le Va.</p> <p>Aquele contato direto, aquela evidência física irrefutável da presença do artista, encontra o que pode ser seu mais novo antecedente nas séries de fotografias de corpo inteiro que Rauschenberg e sua então esposa, Susan Weil, fizeram deles mesmos no papel diagramado (1949-1951). Produzido através do ato de se deitar diretamente no papel, as fotografias anteciparam não apenas as colisões de Le Va, mas as <i>Anthropometries</i> (1960-1961), os <i>Skin Drawings</i> (1962) de Jasper John; as <i>bodyprints</i> (1969-1976) de David Hammons e as fotografias de autorretrato intituladas ANGEL (1973-1975) de Bruce Conner. Brown, porém, continuou a simplesmente aludir ao corpo nos seus desenhos durante os anos 70, ao invés de permitir que esse elemento assumisse uma forma de representação.</p> <p>Iniciando na parte mais tardia da década, uma mudança principal ocorreu nas formas que Trisha Brown escolheu para desenvolver suas danças, o que consequentemente afetou seus desenhos. Com o espetáculo <i>Son</i></p>	<p>Yves Klein's <i>Anthropometries</i> (1960–1961), Jasper Johns' <i>Skin drawings</i> (1962), David Hammons' <i>bodyprints</i> (1969–1976), and Bruce Conner's ANGEL self-portrait photograms (1973–1975). Brown, nevertheless, continued to simply allude to the body in her drawings throughout the 1970s, rather than allowing it to assume representational form. Beginning in the latter part of the decade, however, a major shift occurred in the way she made dances, which in turn affected her drawings. With <i>Son of Gone Fishin'</i> (1981), she started to use video to</p> <p>compose her choreographies, recording the company's rehearsals and editing together phrases of improvisation that could be studied and replicated by her dancers. Video provided a much more powerful combination of documentary and generative properties than drawing ever had been able to offer her. Drawing, thereby freed from the yoke of composition, was liberated to function differently.</p> <p>Instead of thinking about her body from the inside or in the abstract, Brown could now look at it as an object, much as video allowed her to do. It does not</p>
--	---

of *Gone Fishin'* (1981), ela começou a utilizar vídeos para compor coreografias, gravando os ensaios da companhia e editando, em conjunto, frases improvisadas que poderiam ser estudadas e repetidas pelos seus dançarinos. O uso do vídeo favoreceu uma poderosa combinação documental e gerou propriedades que nenhum desenho poderia lhe oferecer. O ato de desenhar, o qual não a confinou nos jugos da composição, foi liberado para funcionar diferentemente.

Ao invés de pensar seu corpo a partir do interior ou como algo abstrato, Brown não poderia vê-lo como um objeto, assim como o vídeo a permitia ver. Não parece accidental que uma sutil, mas significativa ruptura que a artista realizou em 1980, quando desenhou cada uma de suas mãos com a outra, coincidissem com o início do seu uso de vídeo. Sobrepondo uma página com o desenho gráfico do par de mãos remanescente da *thumb dance* que fazia parte da abertura do seu espetáculo *Accumulation* (1971), *Left hand drawn by right hand #1* (1980).. foi a primeira vez que ela se descreveu através da observação, e especificamente na folha. “Eu olhei para baixo, a frente do meu corpo, e foi tudo o que consegui ver, (21)” disse Brown. Um parâmetro havia sido quebrado e ainda assim ela

seem accidental that a subtle but significant breakthrough that the artist made in 1980, when she drew each of her hands with the other, coincided with the commencement of her use of video. Overlapping on the page in a graphic duet reminiscent of the opening “thumb dance” of her classic *Accumulation* (1971), *Left hand drawn by right hand #1* (1980) was the first time she depicted herself through observation, and so specifically on the page. “I looked down the front of my body, and it was all that I could see,” Brown says. A seal had been cracked, yet she continued to draw abstractly throughout the decade. She mapped paragraphs of texts into their elemental parts according to

various rule sets and structures, as if trying to establish or break some code. As such, these drawings feel related to Alighiero Boetti’s *Biro* pictures (1970–1988), for which the artist deconstructed words and phrases along a letter-based alphabet register to one side, with the words spelled out in space like a musical score, demarcated by commas in their given alphabetic register. But it was fifteen years after that first hand drawing before Brown took the logical next step that it implied.

Sitting beside a piece of paper on the floor and holding a pen

<p>continuou a desenhar abstratamente durante a década. Ela mapeou parágrafos de textos por meio de suas partes elementares de acordo com várias regras impostas e estruturas, como se eles tentassem estabelecer ou quebrar algum código. Sendo assim, esses desenhos podem ser relacionados com as <i>Biro pictures</i> (1970-1988) de Alighiero Boetti, nas quais o artista desconstrói palavras e frases escritas em ao longo de um alfabeto registrado para um lado, com palavras enunciadas em um local como uma partitura musical, demarcadas por vírgulas dadas pelo seu registro alfabético. Mas, foram quinze anos depois daquele primeiro desenho de suas mãos que Brown tomou o mais lógico passo que isso implicava. Sentando ao lado de um pedaço de papel no chão e segurando uma caneta entre seus dedos do pé, ela utilizou cada pé para desenhar o outro pé (22). A dificuldade do método era exatamente sua ideia fascinante. “Propositalmente, eu peguei [durante o desenho] um passo além do meu controle por causa do uso de outro elemento além da minha mão para desenhá-lo”, ela explicou, mas a iconografia do seu pé parece algo tão lógico e esperado, “muito bonito” para uma artista que sempre trabalhou</p>	<p>between her toes, she used each foot to draw the other. The difficulty of the method was exactly its allure. “I purposely take [the drawing] one step out of my control by using something other than my hand to draw it,” she explained, but the iconography of the feet remained somewhat too logical or expected, “too beautiful” for an artist who had always worked away from the recognizable, toward the abstract. In moving the paper from the notebook or desk down to the level of the dance floor, these foot drawings put the picture plane at the mercy of Brown’s entire body. With the paper on the floor, it was only a short skip and hop for her to realize the full gestural possibility of line, what Rosenberg meant when he described it as “the primary agency of physical motion ... conceived not as the thinnest of planes, nor as edge, contour or connective but as stroke or figure (in the sense of ‘figure skating’).” The “action,” he deadpanned, “became its own representation”; extrapolating from the foot drawings, Brown realized that she could use her whole body to depict itself. Beginning in 1999, Brown allowed her movements to speak for themselves on paper, in the process creating a kind of full-</p>
---	--

longe do reconhecível, em direção ao abstrato. (23) Movendo o papel do caderno ou de debaixo da mesa para o nível do palco da dança, esses desenhos de pés colocaram a pintura plana a mercê do corpo inteiro de Brown. Com o papel no solo, era só um pequeno salto e pulo para ela descobrir todas as possibilidades gestuais da linha, o que Rosenberg quis dizer quando descreve isso como “a primária operação do movimento físico... concebida não como pequenos planos, nem como bordas, contornos ou conectivos, mas como golpe ou figura (no sentido de ‘figura suave’)” (24). A “ação”, ele brincou, “se transformou na sua própria representação”; extrapolando com base nos desenhos de pé, Brown percebeu que poderia utilizar seu corpo inteiro para se representar (25).

Iniciando em 1999, Brown permitiu que seus movimentos falassem por si no papel, no processo de criação de uma espécie de autorretrato de todo o seu corpo. Ela uma vez notou admiravelmente que Rauschenberg: “chega revigorado na cena do acidente que ele está prestes a criar.” (uma atitude retórica se constrói na sua cabeça – e as presentes metáforas de desordem, colisões, contratemplos e marcas de derrapagem são extremantes

body self-portrait. She once noted admiringly that Rauschenberg “arrives fresh at the scene of the accident he’s about to create”—the forensic attitude again rears its head—and the attendant metaphors of messes, collisions, mishaps, and skid marks are exactly right for describing the results of Brown’s entrance onto the paper. Using a sheet large enough to encompass her whole body, she began to treat the frame of the paper as a stage. Moving across it with pastels or graphite in her toes, rolling over, pivoting, sitting back, pushing, skidding, pulling, swooping, breaking her materials, skipping and

stuttering them over the surface (or across the gap between sheets), thrusting, rubbing up the texture of the floor beneath, sweating, scooting, fidgeting, smearing, X-marking-the-spot, lying in wait: Brown creates a mystery novel in two dimensions. In places we can discern actual footprints and handprints rendered painterly, like those of Johns and Hammons, in the mingling of charcoal dust, oil, and sweat. But these drawings are mostly composed of the residual markings of movement, not static prints. Brown thereby

<p>corretas para descrever os resultados da entrada de Brown no papel) (26). Utilizando um lençol largo o suficiente para envolver todo o seu corpo, ela começou a imaginar a estrutura do papel como um palco (27). Se movendo de um lado para o outro nesse espaço com um giz ou grafite nos seus pés, rolando, girando, sentando novamente, empurrando, escorregando, pulando, trocando, destruindo os materiais, saltando e gaguejando em cima da superfície (ou atravessando o espaço entre as folhas de papel), polindo e empurrando a textura do solo abaixo, suando, correndo, remexendo, manchando, marcando um x no lugar, deitando-se à espera: Brown cria um misterioso romance em duas dimensões. Em lugares, nos quais, podemos discernir impressões digitais reais e impressões feitas através de pintura, como aqueles de John e Hammons, na mistura de carvão, sujeira, óleo e suor. Mas, esses desenhos são em grande parte compostos de marcas residuais de movimentos, não impressões imóveis. Brown, assim, chamou novamente, uma completa variedade de artistas, de Klein até Marioni, nos quais, a figura de superfície em movimento é apresentada em larga escala. Carolee Schneemann, que fazia parte do círculo da Judson,</p>	<p>recalls a whole range of artists, from Klein to Marioni, in whose surfaces the moving figure is present at full scale. Carolee Schneemann, who was part of the Judson circle, produced a work in the early 1970s that most directly anticipated Brown's large drawings (despite its marked differences—its relationship to gravity being among the most significant). Using a rope attached to the ceiling of a train car, Schneemann "held a chalk in one hand extended, so that changes in weight, position, and movement were charted by the free motion of the hand on the perimeter of the walls and floor it touched." This performance, which</p> <p>Schneemann called <i>Tracking</i> (1973), itself recalls the earlier works of Shiraga Kazuo, who, similarly suspended, paints with his feet on floor-based canvases, and who once wrestled mud as a public performance. Calling her series <i>It's a Draw</i>, Brown evokes the futility of Shiraga's early action work, punning on the state of exhaustion that marks the conclusion of these pieces, the détente she achieves against the imposing emptiness of the paper-cum-stage.</p>
--	---

produziu um trabalho no início dos anos 70 que mais diretamente, antecipou os “largos” desenhos de Brown (apesar de algumas diferenças marcadas- a sua relação com a gravidade parece ser uma das mais significantes). Usando uma corda presa ao forro de um vagão de trem, Schneemann “segura um giz em uma mão estendida, então, as mudanças de peso, posição e movimento eram transportadas pelo movimento existente da sua mão nos perímetros das paredes e solos que foram tocados (28).” Essa performance, a qual Schneemann nomeou *Tracking* (1973), em si relembra os primeiros trabalhos de Shiraga Kazuo, que, similarmente suspenso, pintava com os pés em telas postas no solo, e que uma vez se revirou na lama como se fosse uma performance pública. Nomeando suas séries *It's a Drawn*, Brown evoca a futilidade dos primeiros trabalhos de Shiraga, desenvolvendo trocadilhos em um estado de exaustão que marca a conclusão dessas peças, a calma que ela atingiu em oposição à imposição vazia do papel ligado ao solo (29). A legitimidade do que realmente aconteceu em cada uma dessas performances não pode ser assumida facilmente: “talvez eu apresente um gesto cotidiano”, Brown, certa vez, avisou, “então,

The legibility of what precisely happened in any of these works cannot be easily assumed. “I may perform an everyday gesture,” Brown once warned, “so that the audience does not know whether I have stopped dancing or not and, carrying that irony further, I seek to disrupt their expectations by setting up an action to travel left and then cut right at the last moment unless I imagine they have caught on to me, in which case I might stand still.” To read these images, we can't forget about those periods, however brief or drawn out, of alert waiting. We must become “connoisseur[s] of the gradations between the automatic, the spontaneous, the evoked,” learning to think in the terms left over from the Action Painters

of “inception, duration, direction,” right down to the “concentration and relaxation of the will.” Once in a while, we find notes Brown made to herself along the way, directional arrows or maybe some text, as if the movements could somehow be recovered, unwound, played back. The drawings, we find, sit perched as temporal fulcrums, Janus-like hybrids looking both backward and forward, part clue, part instruction.

<p>o público não sabe se eu parei de dançar ou não e carregando a ironia mais além, eu procuro romper suas expectativas criando uma ação que se passará na esquerda e então, eu a corto exatamente no último momento, a não ser que eles me “pegam”, nesse caso eu fico provavelmente parada (30)”. Para ler essas imagens, não podemos esquecer esses períodos, mesmo que breves ou longos de alerta, de espera. Nós devemos nos transformar em “peritos das graduações entre o automático, o espontâneo e o invocado”, aprendendo a pensar nos termos deixados pelos pintores da <i>Action Painting</i> de “começo, duração e direção”, apropriados para a “concentração e o relaxamento do desejo (31)”. Uma vez ou outra, encontramos anotações que Brown fez para si mesma durante a sua jornada, flechas de direção ou talvez algum texto, como se os movimentos pudessem de alguma serem recuperados, desenrolados e reproduzidos. Os desenhos que encontramos estão em conjunto empoleirados como fulcros temporais, híbridos como Janus, olhando de frente e de costas, em parte como dica, em parte como instrução.</p> <p>Unindo o resíduo do que foi feito com o convite do que fazer, Brown repete da mesma forma que as <i>Dance Diagram Painting</i></p>	<p>Folding together the residue of the having done with the invitation to do, Brown circles back by way of Warhol’s Dance Diagram paintings of 1962 to the tensions inherent in her early drawings. Equal portions Schrifftanz and Tanzschrift, the works that comprise It’s a Draw evince an optimistic ambivalence accrued through years of tension between improvising and recording. They collapse four dimensions down onto the paper—the three dimensions of Brown’s movement in the field above, plus the time spent doing it—achieving a superimposition and power that the Italian Futurists would have envied. Such a comparison, however, reveals how far we’ve come from the Futurist proto-cinematic fantasy of picturing</p> <p>the continuity of movement. “I do not build up to something,” Brown has said. A century ago, the Futurists venerated the forward thrust of speed; that linear obsession has shifted to a decentered progression of activities performed at varying speeds and intensities—what Brown describes as “a traveling phrase” that unfurls itself in multiple directions.</p> <p>Let us now admit the famous dancer back into the room—or</p>
---	--

de Warhol de 1962, as tensões inerentes nos seus primeiros desenhos. Porções iguais (Schriftanz e Tangschrift), os trabalhos incluídos na *It's a Drawn* evidenciam uma ambivalência otimista acumulada durante anos de tensão entre improvisação e anotação (32). Eles romperam com quatro dimensões no papel (as três dimensões do movimento de Brown no campo acima mais o tempo gasto fazendo isso) alcançando uma superimposição e poder que os futuristas italianos teriam invejado (33). Uma comparação como essa, dessa forma, revela o quão longo, nós chegamos por meio da original fantasia cinematográfica de retratar a continuidade do movimento. “Eu não estabeleço algo”, Brown disse (34). Há um século atrás os futuristas veneravam o impulso para frente da velocidade; essa obsessão linear se modificou para uma progressão descentrada de atividades performadas e, diferentes velocidades e intensidades (o que Brown descreve como “uma fase viajante” que se desenrola em direções múltiplas) (35). Deixe-nos agora admitir a famosa dançarina de volta na sala do estúdio (ou melhor, vamos supor que ela nunca foi embora). O estúdio, apesar de tudo, se parece bastante com um palco e

rather, admit that she never left. The studio, after all, is as much a stage as it is a workshop where objects and images get made. Take Nauman's studio, for example. Struggling to make sense of art production amidst the 1960s' reevaluations of the object-based definitions of art, the artist fell back upon the protected space of his studio, and the variety of often banal activities he performed there, defining them as art. Walking around the room in an exaggerated manner or bouncing in one of its corners, Nauman conceived a series of task-based movements that privately spectacularized the mundane. Though they weren't dances per se, these pieces—including works such as *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (*Square Dance*) (1967–1968), whose title makes the connection explicit—were

nevertheless structured activities within a defined space, for a specified period of time. When Nauman made these works, they were closer to dance than to art. Trisha Brown, meanwhile, during the 1960s to understand the value of everyday gestures in dance, not as a radical redefinition of her discipline, but rather as a way to use the vernacular to challenge dance's reification of virtuosity. She

é uma oficina onde objetos e imagens são feitas. Pegue o estúdio de Nauman como exemplo. Batalhando para fazer sentido na produção artística do meio dos anos 1960, reavaliando as definições *object-based* da arte, o artista se moveu no espaço protegido do seu estúdio, e a variedade das atividades banais apresentadas lá, definidas como arte. Andando ao redor do ambiente de uma maneira exagerada ou saltando em um dos cantos, Nauman imaginou uma série de movimentos baseados em *task* que privadamente transformaram em espetáculo o mundano. Mas, não eram apenas danças, essas peças (incluindo trabalhos como *Dance on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967-1968), as quais seus título fazem a conexão explícita) eram, porém, atividades estruturadas em um espaço definido e com um específico intervalo de tempo (36). Quando Nauman idealizou esses trabalhos, ele se aproximou mais da dança do que das artes plásticas.

Trisha Brown, entretanto, começou a entender, durante os anos 60, o valor dos gestos cotidianos na dança, não como uma redefinição radical de sua disciplina, mas preferencialmente como um caminho para usar o comum para desafiar as objetivações da

spent the early part of the decade visiting Anna Halprin's outdoor dance workshops in San Francisco, where, alongside future collaborators that included Paxton and Simone Forti, she learned to incorporate generic "found" gestures through task-based movement studies such as sweeping the floor for hours with a broom. Brown's insistence that she "make[s] radical changes in a mundane way" could be taken to refer as much to the ordinariness of her movement vocabulary as to the understated modesty of her attitude.

In large part, however, Brown's achievement lies not in the vernacularization of movement, but in her reorientation of its relationship to our bodies and, in turn, our relationship to the environment around us. Those reorientations are rooted in her decentered approach

to corporeal movement itself, and her notion that it can originate anywhere in the dancer's body—rather than, for example, very specifically in the torso and solar plexus, as advocated by modern dance pioneer Isadora Duncan. This innovation helped provoke a way of looking at the body as a roiling field of activity, but also at the discipline itself as an element within a much broader

virtuosidade na dança (37). Ela gastou a primeira parte da década visitando os workshops ao ar livre de Anna Halprin em São Francisco, onde além de conhecer os seus futuros colaboradores como Paxton e Simone Forti, aprendeu incorporar gestos genéricos encontrados através de estudos de movimentos *task*, como por exemplo, varrer o chão com uma vassoura. A insistência de Brown de que ela “realizou mudanças radicais de forma mundana” podem ser consideradas para se referir tanto a usualidade de seu vocabulário de movimento, como a discreta modéstia da sua atitude (38).

Em grande parte, contudo, as conquistas mentem não na vernaculação do movimento, mas, na sua reorientação da sua relação com os nossos corpos, e, por sua vez, o nosso relacionamento com o ambiente envolta de nós. Essas mudanças que tem origem na sua abordagem descentrada para o movimento por si só, e a noção que o movimento pode se originar em qualquer lugar do corpo do dançarino (melhor ainda, por exemplo, muito especificamente no torso e no plexo solar, como era advogado pela dançarina pioneira da dança moderna, Isadora Duncan (38). Essa inovação ajudou a provocar uma maneira de olhar para o

range of practices and possible venues. Brown's various works created in public spaces cemented this expanded notion of dance, broadening the physical field in which dance could occur.

As part of her decentered improvisational methodology, Brown also toyed with her dancers' and audiences' assumptions about gravity. Infused with equal parts bravery and permissiveness, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) was only one of a number of works that she created in the early part of her career in which disorientation figured prominently. For *Trillium* (1962), her first performed solo, Brown turned herself upside down in a series of handstands. For *Planes* (1968), three dancers climb among a grid of handholds and footholds on a slightly canted false wall,

as a film by Jud Yalkut projects aerial footage of New York upon them. The performers appear in places to be skydiving, “turn[ing] continually, spiral[ing] down and climb[ing] all over the place in slow-motion to suggest free fall.” Gravity is flipped up on its side, such that the dancers are falling horizontally through the space, rather than down through the

<p>corpo como um campo turvo de atividade, mas também na disciplina por si só como um elemento. Com uma mais ampla variedade de práticas e de locais possíveis. Os vários trabalhos de Brown que foram criados em espaço público consolidaram essa expandida noção da dança, ampliando o campo físico onde pode ocorrer a dança.</p> <p>Como parte de sua metodologia descentrada de improvisação, Brown também brincou com as definições sobre gravidade de seus dançarinos e de seu público. Misturada com partes iguais de coragem e legalidade, <i>Man Walking Down The Side of a Building</i> (1970) era apenas um exemplo dos trabalhos que ela criou na parte inicial da sua carreira onde a desorientação proeminente foi figurada. Para <i>Trillium</i> (1962), sua primeira performance solo, Brown se virou de cabeça para baixo em uma série de movimentos de ponta cabeça. Para <i>Planes</i> (1968), três dançarinos escalam uma grade com apoios para mãos e pés em uma ligeiramente inclinada falsa parede, enquanto um filme de Jud Yalkut projeta imagens aéreas de Nova Iorque sobre eles. Os dançarinos parecem estar praticando <i>skydiving</i>, “se virando constantemente, com movimentos em espiral e escalando em todo o canto com</p>	<p>floor. “The backdrop became the theater floor,” Brown explains. “The audience’s way of seeing was changed.” She could never bring herself to choreograph for the ceiling, however, seeing it as a kind of last frontier. “All that remained was the ceiling. I did it with my voice.” The year after <i>Planes</i>, she devised <i>Skymap</i> (1969), an audio work for which she instructed the audience to imagine a geography on the ceiling. With only her voice—no movement—Brown walked her audience through a loosely improvised map of the United States. <i>Skymap</i> created a framework of a space where Brown’s audience or dancers could not physically go, but it did so without concern for a particular spatial or graphic form resulting in the mind of her audience. And <i>So Man Walking Down the Side of a Building</i> simply amplified Brown’s already-present interest in upending space. She said it “was like doing <i>Planes</i> but purifying the image. It had no rationale.” Importantly, Brown noted, “It was completely art.” Perhaps unsurprisingly, then, she instructed dancers to walk, run, and pause on the walls of the Whitney Museum of American Art the following year (<i>Walking on the Wall</i>, 1971).</p> <p>We can understand Brown’s eventual choice to put the paper</p>
--	--

movimentos lentos para sugerir a ideia de queda livre (40).” Gravidade está no seu lado no espaço, ao invés de caindo sobre o solo. “O fundo de palco se transformou no chão do teatro,” Brown explica. “A forma de se ver o público foi modificada(41).” Ela nunca poderia ter força suficiente para a coreografia no teto, mas vê isso como uma forma de divisão. “Tudo que eu lembrei era o forro. O fiz com a minha voz.(42)” No ano após *Planes*, ela idealizou *Skymaps* (1969), um trabalho de áudio no qual, ela instruiu o público por um livremente improvisado mapa dos Estados Unidos. *Skymaps* criou uma estrutura de espaço onde nem seu público e nem os seus dançarinos poderiam ir especificadamente, mas era feito sem a preocupação com uma locação específica. Ou uma forma gráfica resultado da mente do seu público. E então, *Man Walking Down the Side of a Building* simplesmente ampliou o interesse já presente no espaço levantado. Ela disse que “Foi como fazer *Planes*, mas purificando a imagem. Não existia uma análise racional. (43)”

Importantemente, Brown notou “era completamente arte. (44)” Talvez sem surpresa, então, ela instruiu os dançarinos a andarem, correrem e pararem nas

on the floor—but exhibit the finished drawing on the wall—within the context of this early interest in swapping systems of spatial hierarchy. Redirection and disorientation come to characterize her approach to drawing. Brown consistently tries to complicate or confuse her own perception when working on paper—whether by closing her eyes in the repetitive “butterfly” drawings she made during the 1990s while listening to Bach, or when she actually lies down on the paper during *It’s a Draw* so that she is too close to the surface to discern the entire image. Her need to destabilize visual knowledge in order to free her body likely comes from the lessons of Halprin’s task-based exercises. “I couldn’t draw it with my eyes open because I would make it too orderly,” Brown says, explaining her periodic insistence on not looking. “I would know too well what I’m doing.” Her visual faculties,

like her muscles, are handicapped by training and cultural habit.

The horizontality of the drawing during its making (as distinct from Warhol’s Dance Diagrams, which, while exhibited on the floor, were likely painted upright) etches gravity into the

<p>paredes do <i>Whitner Museum of Art American Art</i> no ano seguinte (<i>Walking On The Wall</i>, 1971).</p> <p>Nós podemos entender a escolha eventual de Brown de colocar o papel no solo (mas exibir o desenho finalizado na parede dentro do contexto desse interesse inicial em alterar o sistema de hierarquia espacial (45)). Redirecionamento e desorientação aparecem para caracterizar a sua abordagem para desenhar, Brown consistentemente tentar complicar ou confundir a sua própria percepção quando está trabalhando no papel (quer fechando os seus olhos nos repetidos desenhos <i>butterfly</i> que ela realizou durante os anos 90 enquanto ouvia Bach, ou quando ela realmente deitou no papel durante <i>It's a Drawn</i>, então, ela fica tão próxima da superfície para discernir a imagem completa (46)). A sua necessidade em desestabilizar o conhecimento visual para libertar o seu corpo, provavelmente, surgiu a partir dos exercícios que utilizavam o conceito de <i>task</i> propostos por Halprin. “Eu não poderia desenhá-los com os olhos abertos porque eu os faria de forma metódica”. Brown diz, explicando sua comum insistência em não olhar. “Eu poderia saber facilmente o que</p>	<p>image; her choice to exhibit them on the wall allows its weight to become visible. Furthermore, it connects drawing to the street, allowing the surface to read as a catalogue of movements that seem pedestrian in both senses of the word. In so doing, <i>It's a Draw</i> recalls works that Yoko Ono created in the early 1960s by placing canvases in the street, or in the case of <i>Painting to Be Stepped On</i> (1960), left underfoot more generally. Warhol, too, describes having left paintings in the street (though none survive), and Stanley Brouwn made works by placing paper on the pavement to be completed with the footsteps of passersby, exemplifying John Cage's common interests in randomness and participation. Indeed, many of the <i>It's a Draw</i> works read as accidental and random, as the happenstance result of some great force being driven over the paper or visited upon it.</p> <p>But however accidental they may be, it is impossible to see these marks as simple accidents once we realize who made them. Learning that a dancer—and not just any dancer—made these drawings makes it hard, suddenly, not to want to pick</p>
---	---

estou fazendo (47)”. As suas capacidades visuais como seus músculos, são deficientes por treino e hábito cultural.

A horizontalidade do desenho durante a sua produção (e distinguíam dos *Dance Diagram* de Warhol, os quais, enquanto eram exibidos no solo eram provavelmente pintados verticalmente cauterizando gravidade na imagem; a escolha dela em exibi-los na parede, permite que seus pesos fiquem visíveis(48)). Além disso, isso conecta os desenhos à rua, permitindo que as superfícies sejam lidas como um catálogo de movimento que parecem triviais nos dois sentidos da palavra. Ao fazê-lo, *It's a Drawn* nos faz lembrar os primeiros trabalhos que Yoko Ono criou no início dos anos 60, colocando telas na rua ou no caso de *Painting to be stepped On* (1960), deixado geralmente sob os pés. Warhol, também, descreve ter *left paintings* na rua (apesar de nenhuma ter sobrevivido), e Stanley Broun realizou trabalhos onde colocava papéis no pavimento para serem completados com as pegadas dos transeuntes, exemplificando os comuns interesses de John Cage em acaso e participação. De fato, muitos dos trabalhos da série *It's a Drawn* são lidos como acidentais e frutos do acaso, como se o resultado acontecido

apart the strata of marks and reconstruct the dance that occurred over this terrain. (When It's a Draw is paired with its video documentation—as it is in this exhibition—we can cheat, watching the topological shifts of Brown's body and the corresponding vocabulary with which they register.) We understand them as the corporeal autographs of a celebrated body, in which the drawing serves as a sign for her absent figure.

Though Schneemann's *Tracking* seems to prefigure Brown's *It's a Draw*, that work, along with her later, better-known version entitled *Up to and Including Her Limits* (1973–1976), present distinct contrasts to the relationship between the artist's moving body and its traces implied in Brown's drawings. For Schneemann, the body is central to the work, to a degree that the resulting drawing becomes secondary. Directly citing Pollock's influence upon these pieces, she stated, “My entire body becomes the agency of visual traces,

vestige [sic] of the body's energy in motion.” *Tracking* and *Up to and Including Her Limits* each consist of a performance and the environments they demarcate; the line Schneemann produces is only sometimes specific to a given movement,

de um grande força foi dirigida em cima do papel ou visitada em cima dele (49).

Mas, por mais imprevistas que elas sejam, é impossível enxergar essas marcas como simplesmente acidentais, uma vez que você percebe quem as idealizou. Aprendendo que um dançarino (não um dançarino qualquer) criou esses desenhos, fica difícil, de repente, não querer selecionar o estrato das marcas e reconstruir a dança que aconteceu sobre esse terreno. Quando *It's A Drawn* é unida com a sua apresentação documental (como ocorre nessa exibição) nós podemos “roubar”, assistindo as mudanças topológicas de Brown e os vocabulários correspondentes com qual eles são registrados. Entendemo-los como autógrafos corporais de um corpo acelerado, onde o desenho serve como um símbolo para a sua ausente figura.

Embora o espetáculo *Trackling* de Schneemann pareça prefigurar *It's A Drawn* de Brown, esse trabalho juntamente com o último dela, uma versão mais conhecida e intitulada *Up to* e *Including Her limits* (1973-1979), apresentam distintos contrastes com a relação entre o movimento corporal do artista e os seus traços, o que é implícito para os desenhos de Brown. Para Schneemann, o corpo é central

and secondary to the event itself. While she is clearly interested in movement and its potential legibility in drawing, the spectacular nature of the performance (done publicly and in the case of *Up to* and *Including Her Limits*, naked) seems to be the true subject of her project.

Nevertheless, Schneemann described *Tracking* as a “seismograph or Ouija Board,” which is an interesting metaphor. Similarly, Alan Saret’s series of *Gang Drawings*, begun in 1967 as studies for sculpture and made with fistfuls of pencils, has been described as “neurological seismograph[s] recording the tremors of intent.” There is something apt in thinking of dance—especially Brown’s—as a kind of geologic space under the influence of magic. In geology, stratigraphy is the subdiscipline concerned with the sequence of deposition at an archaeological site; it seems reasonable, if not desirable, to apply our own version of the geologist’s “law of superposition” to the field of her drawings, as scientists have done with Pollock’s layers of drips,

trying to distinguish the temporal sequence of events. As Brown herself notes, “The mind comes along and wants to organize things,” and what we

para o trabalho, em um nível que faz o desenho resultante se tornar secundário. Citando diretamente a influência de Pollock sobre essas peças, ela especificou "meu corpo por inteiro se transforma na agência dos traços visuais, vestígio [sic] da energia corporal em movimento (50)". *Tracking up e Including her limits* consistem de performances e os ambientes que demarcam; a linha produzida por Schneeman é apenas algumas vezes específicas a um dado movimento, e secundária ao evento por si só. Enquanto ela está claramente interessada em movimento e sua legibilidade potencial no desenho, a natureza espetacular da performance (feita publicamente e no caso *de up to e Including her limits*, na rua) parece ser o verdadeiro tema do seu projeto.

Porém, Schneeman descreve *Tracking* como "sismógrafo ou marca registrada" o que é uma metáfora interessante (51). Similarmente, as séries de Alan Saret de Gang, *Drawings* começaram em 1967 como estudos para esculturas e, é feito com um punhado de canetas, foi descrito como um "sismógrafo neurológico gravando os tremores da intenção (52)". Há algo apto em pensar a dança (especialmente a de Brown) como uma forma de espaço geográfico sob a influência da

want to organize are the tracks on the paper back into a dance.

The archaeology of movement—the obsession with understanding its constituent parts, how it happens, and what, exactly, is happening—is an early fixation of modernism that finds echoes in Brown's work at large. Eadward Muybridge took up the challenge of dissecting movement through photography, separating the fluid movement of a horse into frozen successive units. Soon enough, however, Futurist photography collapsed movement back into a single image, more interested in its continuity than its constituent parts; it was not until the 1930s that stop-action flashes captured both an action and its elemental progression in one image. Created a century after Muybridge, Brown's seminal systemized dance *Accumulation*, in which a series of simple gestures accrue successively, augurs the end of this modernist project. The piece prescribes a dance that gets one unit closer to completion with each repetition, ending up as an archive of its own construction. It is choreography

as reverse stratigraphy, snowballing into a single expression such that by its conclusion, the individual

<p>mágica (53). Na geologia, estratigrafia, é uma subdisciplina preocupada com a sequência de depósitos em um sítio arqueológico. O que parece racional se não desejável aplicar a nossa própria versão da “lei de sobreposição” da geologia para o campo dos desenhos. Como os cientistas fizeram com os <i>layers of Drip</i> de Pollock, tentando distinguir a sequência temporal dos eventos(54). Como Brown observa “a mente vem junto e deseja organizar as coisas,” e o que nós queremos organizar são os traços nos papéis de volta para a dança(55).</p> <p>A arqueologia do movimento (a obsessão em entender as suas partes constituintes, como ele acontece, e o que, exatamente, está acontecendo) é uma primeira fixação do modernismo que encontra ecos no trabalho de Brown em geral. Eadweard Muybridge tomou o desafio de dissecar o movimento através da fotografia, separando o movimento fluído de um cavalo em congeladas unidades sucessivas. Logo, entretanto, a fotografia futurista desmoronou o movimento de volta em uma única imagem, mais interessada em sua continuidade do que nas suas partes constituintes. Não foi até 1930 que os flashes de <i>stop-action</i> capturaram a ação e a sua progressão elementar em uma imagem(56). Desenvolvida um</p>	<p>movements are no longer identifiable.</p> <p>Despite the self-awareness embedded in Accumulation, what may be most thrilling in Brown’s work is its seeming lack of consciousness, its almost primordial wildness. Her dances exemplify the breathtaking nature of great improvisation, in which we are able to catch effervescent glimpses of daylight between the dancer’s awareness of his or her moving body and its very motion—where, almost like the tip of a cracking whip, consciousness floats free for one extra instant until the movement catches it and yanks it forward. “The body solves problems before the mind knows you had one,” Brown says. Her best drawings, like her dances, allow us to witness the mind and the body playing catch-up with each other, “investigating,” as she puts it, “the disparity between the two simultaneous experiences, what the artist [makes] and what the audience [sees].” But something gets lost or concealed in that lag time, and the out-of-body experience it provokes. “I surprise myself thinking ‘Who is this person who is making these movements in this dance?’ It’s a person with a suspended identity.” Speaking of Twelve Ton Rose (1996), Brown</p>
---	--

ano após Muybridge, a dança sistematizada e produtiva, *Accumulation*, de Brown, na qual uma série de gestos simples decorre sucessivamente, pressagia o fim do projeto modernista. A peça prescreve uma dança que pega uma unidade fechada para dar acabamento com cada repetição, terminando como um arquivo da sua própria construção (57). Isso é uma coreografia como estratigrafia reversa, tirando amostras de uma única expressão de tal forma através de sua conclusão, os movimentos individuais não são mais identificáveis.

Apesar de autoconscientes e embutidos em *Accumulation*, o que pode ser mais emocionante no trabalho de Brown é sua notável falta de consciência, isso é quase uma primordial selvageria(58). As suas danças exemplificam a bem empolgante natureza de uma boa improvisação, na qual nós podemos captar relances efervescentes da luz do dia entre a consciência do dançarino do seu corpo em movimento, e cada movimento dele (onde, quase a ponta de um chicote, consciência oscila livremente por um instante extra até o movimento captar isso e puxá-lo para frente). “O corpo soluciona problemas antes da mente perceber que você tem um problema”, Brown diz (59). Os

described the dance as “moving in the negative space of the music,” and that perpetual habitation of the space between is one of her defining traits.

She says that early in her studies, she learned how to “fly” or “levitate,” and that sense of being aloft might be best understood as a permanent condition, hovering between states: between the ground and the air, the inside and outside of oneself, the improvised and repeated gesture, the action that has happened and the one yet to come, “between geometry and the gesture,” and symbolically, between the disciplines of art and dance.

That essential contingency between her drawings and dances is echoed in various younger artists, in whose works action and its traces are crucially codependent, with neither taking precedence over the other—Matthew Barney, for example, whose ongoing *Drawing Restraint* series investigates the relationship between resistance and creativity, or the urban walking performances of Francis Alÿs, in which the artist leaves behind a trail of paint, evaporating water, or an unraveling thread from his sweater. And yet, actions are shaking off the mantle of codependency. Over the course of the decade, since the advent

<p>melhores desenhos dela, como as suas danças, nos permitem testemunhar a mente e o corpo brincando de pega-pega, um com o outro, investigando”, como coloca esse fenômeno, “O disparate entre essas duas experiências simultâneas, o que o artista [faz] e o que o público [vê](60). Mas algo fica perdido ou oculto naquele tempo atrasado e a experiência fora do corpo que isso provoca. Eu me surpreendo pensando: quem é esta pessoa que está executando esses movimentos nessa dança? É uma pessoa com uma identidade em suspensão.(61)” Citando <i>Twelve Ion Rose (1996)</i>, Brown descreve a dança como “movimento no espaço negativo da música” e aquela perpetua moradia do espaço entre” é uma das suas características que definem sua arte (62). Ela diz que no início nos seus estudos, ela aprendeu como “voar” ou “levitar”, e aquele sentido de estar no ar pode ser melhor entendido como uma condição permanente, pairando entre estados. Entre o solo e o ar, o interior e o exterior de alguém, o improvisado e repetitivo gestual, a ação que aconteceu e a que está para aparecer, entre “geometria e o gestual”, e simbolicamente, entre as disciplinas da dança e da arte(63). Aquela contingência essencial entre os seus desenhos e suas</p>	<p>of major art-historical reassessments of the legacy of performance within the visual arts, the recognition of actions as sites of meaning on a par with art objects has reached its logical conclusion, evolving to a condition in which we are now increasingly comfortable with its pure commodification. The need for residue—for objects, images, or other documents—no longer seems as pressing. The idea of owning an action is possible, thereby opening it to repetition over time. No longer something to be re-performed, it is simply performed. Action, at long last, is good enough by itself. This is, of course, a remedial notion in the world of dance, where the absolute sufficiency of the action is self-evident; this, surely, is what gives Brown’s <i>It’s a Draw</i> series its faint whiff of the superfluous. The pieces reinforce the obvious. Oddly, that unnecessary quality is also what gives the drawings a kind of retroactive authority—though to empower that authority we must, finally, see them properly as the drawings of a dancer. The <i>It’s a Draw</i> pieces perfectly and precariously balance the “concrete” and “elusive” qualities that Rauschenberg found, albeit in opposite proportions, in dance and art. In this tenuous concordance, Brown</p>
---	---

danças é ecoada em vários jovens artistas, nos quais seus trabalhos e seus traços são dependentes crucialmente com nenhum deles tendo precedência a mais que o outro (Matthew Barney, por exemplo, na qual sua em andamento série *Drawing Restraint* investiga o relacionamento entre resistência e criatividade, ou as caminhadas urbanas performance de Francis Aleys, onde o artista deixa para trás um rastro de tinta e água, ou um fio desenrolado saindo do seu suéter) (64). E ainda, as ações estavam se livrando dos mantos da codependência. Durante o curso da década, desde o advento de maiores reavaliações das artes históricas do legado da performance dentro das artes visuais, o reconhecimento das ações como sítios de significados em um pé de igualdade com objetos artísticos que alcançaram a sua conclusão lógica, expandindo para uma condição na qual estamos agora aumentando o conforto como sua pura mercantilização. A necessidade do resíduo (para objetos, imagens ou outros documentos) não é mais vista como urgente. A ideia de ser dono de uma ação é possível, assim, iniciando com a repetição ao longo do tempo (65). Já não é algo a ser reapresentado, é simplesmente apresentado.

ironically holds out the possibility of breaking it all back apart: expanding the “history” in history painting (and putting the lie to Walter Benjamin, who saw history as a compressed stratum piled upon itself); ungluing the simultaneity of the Futurist legacy; and excavating the gestural layers of Action Painting. In short, Brown proposes restoring the primacy of the moving body that is the absent or obscured subject of all of these things, working back toward Muybridge and against the vacuously instantaneous image we’ve ended up with. What Brown’s drawings represent, then, is a chance to repatriate a piece of what dance—not music or theater, nor performance more generally—bequeathed to the modern image, and in particular to the fated gesture that came to loom over the past half-century. The terms of Action Painting, naturally, are the terms of dance, and Brown has no need to borrow them back.

Should it surprise us that dance has so much to tell the picture? Writing in 1944, two years before Pollock first started dancing around his canvases, critic Clement Greenberg closed his obituary for Piet Mondrian by noting that the Dutch painter’s “one great diversion,

<p>Ação, finalmente, é boa suficiente por si só. Isso é, claro, uma noção curativa no mundo da dança, onde a absoluta suficiência da ação é auto-evidente; isso; claramente; é o que dá a série <i>It's a Drawn</i> de Brown sua fé superficial no supérfluo. As peças reforçam o óbvio. Estranhamente, essa desnecessária qualidade é também o que dá aos desenhos um tipo de autoridade retroativa (Mas, para empoderar aquela autoridade, devemos, finalmente, vê-las propriamente como desenhos de uma dançarina).</p> <p>A peças de <i>It's a Drawn</i> perfeitamente e cuidadosamente balançam o “concreto” e o “imaginário” qualidades que Rauschenberg encontrou, embora em proporções opostas, na dança e na arte. Na sua tênue concordância, Brown ironicamente oferece a possibilidade de quebrar tudo de volta em pedaços: expandindo a “história” na história da pintura (acusando Walter Benjamin de estar mentindo porque ele via a história como um estrato compactado empilhado em si mesmo); deslocando a sincronia do legado futurista; e escavando as camadas gestuais da <i>Action Painting</i>. Em resumo, Brown propõe restaurar a prioridade do corpo em movimento que é um objeto obscurecido ou ausente</p>	<p>surprisingly or not, was dancing, and I am told that he liked it so much that he often danced by himself in the studio.” Too bad. If you ask Rauschenberg, who insists that he dances only with Trisha, she makes a great partner.</p> <p style="text-align: center;">NOTES</p> <p>(1)Harold Rosenberg, “The American Action Painters” (1952), in <i>The Tradition of the New</i> (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1965), 29.</p> <p>(2)Robert Rauschenberg quoted in John Gruen, “Painter Dancing in the Dark,” <i>New York Herald Tribune Sunday Magazine</i>, January 2, 1966, 34; cited in Nancy Spector, “Rauschenberg and Performance,” in <i>Robert Rauschenberg: A Retrospective</i>, exh. cat., Walter Hopps and Susan Davidson, eds. (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), 233.</p> <p>(3)“My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever it was I was doing in the studio must be art.” Interview with Bruce Nauman by Ian Wallace and Russell Keziere in <i>Please Pay Attention Please: Bruce</i></p>
---	--

<p>por todos esses elementos, trabalhando em direção a Muybridge e contra a imagem instantânea vazia com que acabamos. O que os desenhos de Brown representam, então, é uma oportunidade de repatriar uma parte do que é dança (não a música ou o teatro, nem a performance mais comumente) para a imagem moderna, em particular para o gesto fadado que chegou a sobrevoar o final da metade do século. Os termos da <i>Action Painting</i>, naturalmente, são os termos da dança, e Brown não precisa emprestá-los de volta.</p> <p>Deveríamos nos surpreender com o fato da dança ter muito o que dizer a pintura? Escrevendo em 1944, dois anos antes de Pollock começar a dançar ao redor de suas telas, o crítico Clement Greenberg fechou o seu obituário para Piet Mondrian por perceber que o pintor holandês “tinha como diversão, surpreendentemente ou não, dançar, e me disseram que ele gostava tanto que dançava algumas vezes sozinho no seu estúdio (66)”. Que pena. Se você perguntar a Rauschenberg, que insiste em dançar apenas com Trisha, ele dirá que ela é uma ótima pintora (67).</p> <p style="text-align: center;">NOTAS</p> <p>(1) Harold Rosenberg, “The American Action Painters”</p>	<p><i>Nauman's Words</i>, ed. Janet Kraynak (Cambridge: MIT Press, 2003), 194.</p> <p>5.</p> <p>5. (4) Kristine Stiles refers to the “commissural” quality of art objects and images created out of actions that are themselves activities meant to be considered as art, referring to a contingency between products and their production. “Acts and action-objects have a greater trust: as commissures they draw subjects closer to a confrontation with their primary conditions of interaction.” See Stiles, “Uncorrupted Joy: International Art Actions,” in Paul Schimmel and Russell Ferguson, eds., <i>Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979</i>, exh. cat. (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998), 234.</p> <p>7.</p> <p>(5) In his decision to film (rather than simply photograph) Pollock painting, Hans Namuth cited Pollock’s “moving picture—the dance around the canvas.” Namuth quoted in Pepe Karmel, “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth,” in Kirk Varnedoe, <i>Jackson Pollock</i>, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1999), 91. See also, for example, Catherine M. Soussloff, “Jackson Pollock’s Post-Ritual</p>
--	--

<p>(1952), no <i>The Tradition of the New</i> (New York: McGraw-Hill, 1965), 29.</p> <p>(2) Robert Rauschenberg quoted in John Gruen, "Painter Dancing in the Dark," <i>New York Herald Tribune Sunday Magazine</i>, January 2, 1966, 34; cited in Nancy Spector, "Rauschenberg and Performance," em <i>Robert Rauschenberg: A Retrospective</i>, catálogo de exposição, Editores: Walter Hopps e Susan Davidson (Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), 233.</p> <p>(3) "Minha conclusão era que eu era um artista e estava no estúdio, então, qualquer coisa que estaria fazendo deveria ser arte." Entrevista com Bruce Nauman por Ian Wallace e Russell Keziere no <i>Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words</i>, editora: Janet Kraynak (Cambridge: MIT Press, 2003), 194.</p> <p>(4) Kristine Stiles se refere à comissural qualidade dos objetos artísticos e das imagens desenvolvidas por meio das ações que são atividades criadas para serem consideradas arte, fazendo referência ao contingente entre produtos e produção. "ação e os objetos da ação apresentam uma grande verdade; assim como fendas, eles</p>	<p>Performance: Memories Arrested in Space," <i>TDR: The Drama Review</i> 48, no. 1 (2004): 60–78.</p> <p>(6) Max Kozloff, "Nine in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object," <i>Artforum</i> 7 (1969): 38.</p> <p>(7) Conversation with the author, November 27, 2007. On notation generally, see Laurence Louppe, ed., <i>Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers</i>, trans. Brian Holmes (Paris: Editions Dis Voir, 1994).</p> <p>(8) Interview with Robert Dunn in Sally Banes, <i>Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964</i> (Durham: Duke University Press, 1993), 7.</p> <p>(9) "Dancing and Drawing," interview with Trisha Brown by Hendel Teicher, in <i>Trisha Brown: Danse, précis de liberté</i>, exh. cat. (Marseille and Paris: Musées de Marseille and Réunion des musées nationaux, 1998), 29; and conversation with the author, January 11, 2008.</p> <p>(10) Brown has referred to this as a "documentation" of a dance, by which she seems to suggest a more abstract correlative relationship between the</p>
---	---

<p>desenham disciplinas próximas a confrontação com as condições primárias da interação”. Ver Stiles “Uncorrupted Joy: International Art Actions,” editores: Paul Schimmel e Russell Ferguson, <i>Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979</i>, catálogo de exibição. (Los Angeles: <i>Museum of Contemporary Art</i>, 1998), 234.</p> <p>(5) Na sua decisão em filmar (ao invés de apenas fotografar) Pollock pintando, Hans Namuth citou “a pintura em movimento (a dança ao redor da tela)” de Pollock. Namuth foi citado em Pepe Karmel, “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth,” em Kirk Varnedoe, <i>Jackson Pollock</i>, catálogo de exibição. (Nova Iorque: <i>The Museum of Modern Art</i>, 1999), 91. Ver também, por exemplo, Catherine M. Soussloff, “Jackson Pollock’s Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space,” <i>TDR: The Drama Review</i> 48, no. 1 (2004): 60–78.</p> <p>(6) Max Kozloff, “Nine in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object,” <i>Artforum</i> 7 (1969): 38.</p> <p>(7) Conversa com o autor, 27 de novembro de 2007. Sobre notação, veja Laurence Louppe,</p>	<p>drawing and the choreography—in any case, not a “score” for a dance. See Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 16. ↩</p> <p>(11) Conversation with the author, November 27, 2007.</p> <p>(12) For example, Kynaston McShine’s 1966 exhibition <i>Primary Structures</i>, conceived with Lucy Lippard, at the Jewish Museum. See also the relationship between Brown’s <i>Leaning Duets</i> and the prop pieces of Richard Serra in Klaus Kertess, “Story About No Story,” in <i>Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001</i>, exh. cat., Hendel Teicher, ed. (Andover: Addison Gallery of American Art, 2002), 76.</p> <p>(13) Conversation with the author, January 11, 2008.</p> <p>(14) Richard Armstrong, “Between Geometry and Gesture,” in <i>The New Sculpture, 1965–75: Between Geometry and Gesture</i>, exh. cat., Armstrong and Richard Marshall, eds. (New York: Whitney Museum of American Art, 1990), 13–20.</p> <p>(15) LeWitt’s schematics predate Brown’s exercises, but she maintains that she was unaware of them at the time she</p>
--	---

<p>ed., <i>Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers</i>, Tradução: Brian Holmes (Paris: Editions Dis Voir, 1994).</p> <p>(8) Entrevista com Robert Dunn em Sally Banes, <i>Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964</i> (Durham: Duke University Press, 1993), 7.</p> <p>(9) Dancing and Drawing,” entrevista com Trisha Brown por Hendel Teicher, em <i>Trisha Brown: Danse, précis de liberté</i>, catálogo da exibição. (Marseille e Paris: Musées de Marseille and Réunion des musées nationaux, 1998), 29; conversa com o autor, 11 de janeiro de 2008.</p> <p>(10) Brown tem se referido a isso como uma documentação de uma dança, pelos meios que ela parece sugerir uma relação mais abstrata entre os desenhos e as coreografias- de qualquer forma, nenhuma partitura para a dança. Ver Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 16.</p> <p>(11) Conversa com o autor, 27 de novembro de 2007.</p> <p>(12) Por exemplo, a exibição de Kynaston McShine; <i>Primary Structures</i> em 1966, idealizada por Lucy Lippard, no <i>Jewish Museum</i>. Ver também a relação da obra <i>Leaning Duets</i> de</p>	<p>made the drawings. Conversation with the author, November 27, 2007.</p> <p>(16) <i>Trio A</i> (1966) and <i>Trio B</i> were the first and second parts, respectively, of <i>The Mind is a Muscle</i>, a larger group of pieces (some of which had begun at Judson) that Rainer presented together in what she called their “final version” at the Anderson Theater in New York in April 1968. Yvonne Rainer, <i>Work, 1961–73</i> (New York: New York University Press, 1974), 331.</p> <p>(17) See Mark Godfrey, “From Box to Street and Back Again: An inadequate descriptive system for the Seventies,” in <i>Open Systems: Rethinking Art c. 1970</i>, exh. cat., Donna De Salvo, ed. (London: Tate Publishing, 2005), 24–48. Brown describes “a limitation in the structure” of her improvisations. See Anne Livet, ed. <i>Contemporary Dance</i> (New York: Abbeville Press, 1978), 44–45, cited in Banes, <i>Democracy's Body</i>, 20.</p> <p>(18) See also Robert Morris' <i>Standing Box</i> (1966) performance. Morris was involved with and performed in certain Judson works.</p>
---	--

<p>Brown e as peças de Richard Serra em Klaus Kertess, “Story About No Story,” em <i>Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001</i>, catálogo de exibição, edição: Hendel Teicher, (Andover: Addison Gallery of American Art, 2002), 76.</p> <p>(13) Conversa com o autor, 11 de janeiro de 2008.</p> <p>(14) Richard Armstrong, “Between Geometry and Gesture,” no <i>The New Sculpture, 1965–75: Between Geometry and Gesture</i>, catálogo da exibição., editores: Armstrong and Richard Marshall,. (Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1990), 13–20.</p> <p>(15) LeWitt’s esquematizou os exercícios pré-dados de Brown, mas ela afirma que não os conhecia no tempo que estava fazendo os seus desenhos. Conversa com o autor em novembro de 2007.</p> <p>(16) <i>Trio A</i> (1966) e <i>Trio B</i> eram a primeira e a segunda parte, respectivamente, do <i>The Mind is a Muscle, um largo grupo de peças (algumas iniciadas no Judson) que Rainer apresentou em conjunto no que ela denominou como “versão final” no Anderson Theatre em Nova Iorque em abril de 1968</i>. Yvonne</p>	<p>(19) See Ralph Rugoff, <i>The Scene of the Crime</i>, exh. cat. (Cambridge: MIT Press, 1997).</p> <p>(20) Rosenberg, “The American Action Painters,” 25. “The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.”</p> <p>(21) Conversation with the author, January 11, 2008.</p> <p>(22) The work recalls Rauschenberg’s foot tracing <i>Lawn Combed</i> (1954).</p> <p>(23) Brown quoted in Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 27, and conversation with the author, September 20, 2007.</p> <p>(24) Rosenberg, “The American Action Painters,” 27.</p> <p>(25) Ibid.</p> <p>(26) Rauschenberg quoted in Trisha Brown, “Collaboration: Life and Death in the Aesthetic Zone,” in <i>Robert Rauschenberg: A Retrospective</i>, 269.</p> <p>(27) “I get involved in the mystery of space. I have the</p>
---	--

<p>Rainer, <i>Work, 1961–73</i> (Nova Iorque: New York University Press, 1974), 331.</p> <p>(17) Ver Mark Godfrey, “From Box to Street and Back Again: An inadequate descriptive system for the Seventies,” in <i>Open Systems: Rethinking Art c. 1970</i>, catálogo de exibição. , editor: Donna De Salvo, (London: Tate Publishing, 2005), 24–48. Brown descreve como “uma limitação na estrutura” das suas improvisações. Ver Anne Livet, <i>Contemporary Dance</i> (New York: Abbeville Press, 1978), 44–45, citado em Banes, <i>Democracy’s Body</i>, 20</p> <p>(18) Ver também a performance <i>Standing Box</i> (1966) de Robert Morris. Morris estava envolvido com e se apresentado em certos trabalhos do Judson.</p> <p>(19) Ver Ralph Rugoff, <i>The Scene of the Crime</i>, catálogo de exibição (Cambridge: MIT Press, 1997).</p> <p>(20) Rosenberg, “The American Action Painters,” 25. “O pintor não mais aborda o seu cavalete com uma imagem na sua mente; ele se aproxima com o material na sua mão para fazer algo com aquele outro pedaço de material na sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro.”</p>	<p>same adrenaline and heartbeat going as I enter the paper as I do going on stage.” Conversation with the author, November 27, 2007.</p> <p>(28) Carolee Schneemann in Bruce McPherson, ed., <i>More Than Meat Joy: Carolee Schneemann</i> (New York: Documentext, 1979), 227. Schneemann performed the work as part of Charlotte Moorman’s “Avant Garde Festival #10” held in boxcars in Grand Central Terminal.</p> <p>(29) The work is called <i>It’s a Draw/Live Feed</i> when Brown performs it live (though alone), and simulcasts it to an audience outside of the room in which she creates the work. This setup inadvertently recalls Rauschenberg’s performance of <i>Open Score</i> (1966), which was his contribution to 9 <i>Evenings</i> at the 69th Regiment Armory in New York—an event that also featured Trisha Brown. <i>Open Score</i> ended with hundreds of volunteers performing actions specified by Rauschenberg in the dark, made visible to the audience by way of a closed-circuit infrared television system projected onto three large screens.</p>
---	--

<p>(21) Conversa com autor em 11 de janeiro de 2008.</p> <p>(22) A obra lembra o desenho de pé de Rauschenberg no trabalho <i>Lawn Combed</i> (1954).</p> <p>(23) Brown citou de Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 27, e conversa com o autor de 20 de setembro de 2007.</p> <p>(24) Rosenberg, “The American Action Painters,” 27.</p> <p>(25) Ibid.</p> <p>(26) Rauschenberg citado no Trisha Brown, “Collaboration: Life and Death in the Aesthetic Zone,” em <i>Robert Rauschenberg: A Retrospective</i>, 269.</p> <p>(27) “Eu me envolvi no mistério do espaço. Tenho a mesma adrenalina e meus batimentos cardíacos quando eu estou no papel ou quando piso em um palco.” Conversa com o autor em 27 de novembro de 2007.</p> <p>(28) Carolee Schneemann em Bruce McPherson, <i>More Than Meat Joy: Carolee Schneemann</i> (Nova Iorque: Documentext, 1979), 227. Schneemann apresentou o trabalho como parte do Avant Garde Festival #10” de Charlotte</p>	<p>(30) See Brown’s <i>Locus</i> (1975), reprinted in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 87.</p> <p>(31) Rosenberg, “The American Action Painters,” 29.</p> <p>(32) Susan Rosenberg makes the association of Brown’s drawings to Warhol’s <i>Dance Diagrams</i> and connects them to Johns’ <i>Skin</i> drawings. Susan Rosenberg, “Trisha Brown: The Signs of Gesture,” in <i>Trisha Brown, Drawing on Land and Air</i>, exh. bro. (Tampa: Contemporary Art Museum/Institute for Research in Art, 2007).</p> <p>(33) Sergei Diaghilev once convinced Futurist painter Giacomo Balla to make a light show for one of his dances, performed in 1917 in Rome to Igor Stravinsky’s <i>Fireworks</i>. Stravinsky himself apparently specifically hoped to collaborate with the Futurists in other ways, though Balla’s was the only eventual involvement. Stephen Walsh, <i>Stravinsky: A Creative Spring</i> (Berkeley: University of California Press, 2003), 249.</p> <p>(34) See note 30.</p> <p>(35) Conversation with the author, September 20, 2007.</p>
---	--

<p>Moorman's realizada em vagões terminal Grand Central.</p> <p>(29) O trabalho é nomeado <i>It's a Draw/Live Feed</i> quando Brown o apresenta ao vivo (mas sozinha), e transmitido em <i>simulcast</i> para um público fora do local onde ela estava criando a obra. Essa configuração lembra acidentalmente a performance de Rauschenberg denominado <i>Open Score</i> (1966) que era a contribuição dele para o 9 <i>Evenings at the 69th Regiment Armory</i> em Nova Iorque (um evento que também incluía Trisha Brown). <i>Open Score</i> acabou com centenas de voluntários apresentando ações especificadas por Rauschenberg no escuro, fazendo a visibilidade do público através de um sistema de circuito fechado de televisão por infravermelhos projetado em três grandes telas.</p> <p>(30) Ver <i>Locus</i> (1975) de Brown, reimpresso em <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 87.</p> <p>(31) Rosenberg, "The American Action Painters," 29.</p> <p>(32) Susan Rosenberg fez a associação dos desenhos de Brown com as <i>Dance Diagrams</i> de Warhol e os conectou aos <i>Skin drawings</i> de Johns. Susan Rosenberg, "Trisha Brown: The Signs of Gesture,"</p>	<p>(36) Notably, Nauman found inspiration in the "normal activities" of Merce Cunningham's dances. See Bruce Nauman, interview by Michele de Angelus, in Kraynak, <i>Please Pay Attention Please</i>, 248.</p> <p>(37) Task-based activities, it should be noted, functioned differently in art and dance of the period. In art, the task as performed by artists became a way of both serializing and displaying production, of talking about labor absent in art's emphasis upon objects. On this point, see Helen Molesworth, ed., <i>Work Ethic</i>, exh. cat. (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003), 101. Dance, of course, is labor, and its production is displayed as a fact of its presentation.</p> <p>(38) See note 30.</p> <p>(39) "The initiation of a gesture could come from any place on the body, unlikely or obvious, fingertips leading or the whole arm." Brown, "How to Make a Modern Dance When the Sky's the Limit," in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 292.</p> <p>(40) Brown quoted in Laurence Louppe, "Trisha</p>
---	---

<p>em <i>Trisha Brown, Drawing on Land and Air</i>, exibição. (Tampa: <i>Contemporary Art Museum/Institute for Research in Art</i>, 2007).</p> <p>(33) Sergei Diaghilev uma vez convenceu o pintor futurista Giacomo Balla a fazer um show de luzes para uma de suas danças apresentadas em Roma em 1917 para a obra <i>Fireworks</i> de Igor Stravinsky. Stravinsky aparentemente tinha esperança de colaborar com os futuristas de outras maneiras, mas Balla foi o único eventual envolvimento. Stephen Walsh, <i>Stravinsky: A Creative Spring</i> (Berkeley: University of California Press, 2003), 249.</p> <p>(34) Ver nota 30.</p> <p>(35) Conversa com o autor em 20 de setembro de 2007.</p> <p>(36) Notavelmente, Nauman se inspirou nas “atividades normais” das danças de Merce Cunningham. Ver Bruce Nauman, entrevistado por Michele de Angelus, em Kraynak, <i>Please Pay Attention Please</i>, 248.</p> <p>(37) Atividades baseadas em <i>task</i>, deve ser notado, funcionavam diferentemente na arte e na dança do período. Nas artes, <i>task</i> era apresentado por</p>	<p>Brown: Chaos made tangible,” in Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 114.</p> <p>(41) Ibid.</p> <p>(42) Conversation with the author, January 11, 2008. Brown also said that she thought about using the ceiling when the Whitney Museum of American Art invited her to create what became <i>Walking on the Walls</i> (1971), but worried that she didn’t have the strength.</p> <p>(43) Brown quoted in Marianne Goldberg, “Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960–1975” (PhD dissertation, New York University, 1990), 94, cited in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 306. Elsewhere, Brown has remarked about <i>Man Walking</i>, “I think that concept rests in the visual art world.” Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 13.</p> <p>(44) Brown quoted in Goldberg, “Reconstructing Trisha Brown,” 94.</p> <p>(45) Some were shown at Documenta 12 framed on the floor by special agreement with Brown.</p>
--	--

<p>artistas e se tornou uma forma de serialização e exibição de produção, de falar sobre a falta de trabalho na ênfase artística sobre objetos. Sobre esse ponto, ver Helen Molesworth, <i>Work Ethic</i>, catálogo de exibição; (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003), 101. Dança, obviamente é trabalho, e sua produção é mostrado como um fato da sua apresentação.</p> <p>(38) Ver nota 30.</p> <p>(39) “A iniciação de um gesto pode partir de qualquer lugar do corpo, improvável ou óbvio, pontas dos dedos conduzindo ou todo o braço.” Brown, “How to Make a Modern Dance When the Sky’s the Limit,” em <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 292.</p> <p>(40) Brown citada em Laurence Louppe, “Trisha Brown: Chaos made tangible,” em Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 114.</p> <p>(41) Ibid.</p> <p>(42) Conversa com o autor em 11 de janeiro de 2008. Brown também disse que pensou em utilizar o teto quando o <i>Whitney Museum of American Art</i> a convidou para criar o que se transformou se em <i>Walking on the Walls</i> (1971), mas preocupou por achar que não tinha força.</p>	<p>(46) Conversation with the author, September 20, 2007.</p> <p>(47) Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 25. One thinks of Robert Morris’ <i>Blind Time Drawings</i> (1973–2000), which the artist made with his eyes closed according to various rules and durations. Susan Rosenberg has also connected Morris’ drawings to Brown’s.</p> <p>(48) See André Lepecki, <i>Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement</i> (New York: Routledge, 2006), 65–76. On the relationship between Brown and the themes of gravity and horizontality in the art of the 1960s and 1970s, see Maurice Berger, “Gravity’s Rainbow,” in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 17–23. Regarding the <i>Dance Diagrams</i>, see Benjamin H. D. Buchloh, “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956–1966,” in <i>Andy Warhol</i>, Annette Michelson, ed. (Cambridge: MIT Press, 2001), 40, note 28; and <i>Painting and Sculpture 1961–1963</i>, vol. 1 of <i>The Andy Warhol Catalogue Raisonné</i>, Georg Frei and Neil Printz, eds. (New York: Phaidon, 2002), 78. In 1962, Warhol was still predominantly using an opaque projector to reproduce and enlarge his commercial source imagery (which would have</p>
---	---

<p>(43) Brown citada em Marianne Goldberg, “Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960–1975” (PhD dissertação, Universidade de Nova Iorque, 1990), 94, citada em <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 306. Em outra parte, Brown observou sobre <i>Man Walking</i>, “Eu acho que esse conceito se apoia no mundo da arte visual.” Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 13.</p> <p>(44) Brown citada em Goldberg, “Reconstructing Trisha Brown,” 94.</p> <p>(45) Alguns foram apresentados no <i>Documenta 12</i> presos ao solo e com acordo especial de Brown.</p> <p>(46) Conversa com o autor em 20 de setembro de 2007.</p> <p>(47) Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 25. Se pensa nos <i>Blind Time Drawings</i> (1973–2000) de Robert Morris, feitos pelo artista de olhos fechados e seguindo várias regras e durações. Susan Rosenberg também conectou os desenhos de Morris aos de Brown.</p> <p>(48) Ver André Lepecki, <i>Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement</i> (Nova Iorque: Routledge, 2006), 65–76. Sobre</p>	<p>been projected onto a vertical surface) as well as painting larger works on the wall.</p> <p>(49) One thinks here of John Cage and Rauschenberg’s collaborative <i>Automobile Tire Print</i> (1953), for which Cage drove a truck over a long sheet of paper as Rauschenberg inked the wheel, or of Michio Yoshihara’s 1956 bicycle-painting event.</p> <p>(50) See the website http://www.caroleeschneemann.com/uptoandincluding.html.</p> <p>(51) Schneemann quoted in McPherson, <i>More Than Meat Joy</i>, 227.</p> <p>(52) Klaus Kertess, “Alan Saret, Engineer of the Ethereal,” in <i>Alan Saret: Matter into Aether</i>, exh. cat. (Newport Beach: Newport Harbor Art Museum, 1982), 32.</p> <p>(53) Alluding to the supernatural, Steve Paxton has described the “magic” of the improvisations of Brown, Rainer, and Forti. See Paxton, “Brown in the New Body,” in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 58. Louise Neri has used a cartographic metaphor to discuss <i>It’s a Draw</i> and the emotional terrain evoked by the drawings. See Louise Neri,</p>
---	--

<p>a relação de Brown e os temas de gravidade e horizontalidade na arte dos anos 60 e 70, ver Maurice Berger, "Gravity's Rainbow," in <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 17–23. Em relação aos <i>Dance Diagrams</i>, ver Benjamin H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966," in <i>Andy Warhol</i>, editor: Annette Michelson, (Cambridge: MIT Press, 2001), 40, nota 28; and <i>Painting and Sculpture 1961–1963</i>, vol. 1 of <i>The Andy Warhol Catalogue Raisonné</i>, Georg Frei and Neil Printz, eds. (New York: Phaidon, 2002), 78. Em 1962, Warhol estava predominantemente utilizando um projetor opaco para reproduzir e aumentar a sua imaginária fonte comercial (que teria sido projetada em uma superfície vertical) assim como para pintar obras amplas na parede.</p> <p>(49) Se pensa aqui na obra colaborativa de John Cage e Rauschenberg denominada <i>Automobile Tire Print</i> (1953), na qual Cage dirigiu um caminhão sobre uma longa folha de papel enquanto Rauschenberg sujava com tintas as rodas, ou o evento de pintura com uma bicicleta de 1956 de Michio Yoshihara.</p> <p>(50) Ver o site http://www.caroleeschnee</p>	<p>"Trisha Brown's Emotional Geography," in Neri, <i>Antipodes Inside the White Cube</i>, exh. cat. (London: White Cube, 2003), 111–118.</p> <p>(54) See Richard P. Taylor, Adam P. Micolich, and David Jonas, "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings," <i>Leonardo</i> 35, no. 2 (2002): 203–207. The scientists separated the Pollock layers by color, using computer imaging.</p> <p>(55) Conversation with the author, November 27, 2007.</p> <p>(56) Anton Giulio Bragaglia's <i>fotodinamismo</i> sought to capture an "expression of passing states of mind" and "the inner, sensorial, cerebral and psychic emotions we feel when an action leaves its superb, unbroken trace." Susan Barnes Robinson, <i>Giacomo Balla: Divisionism and Futurism, 1871–1912</i> (PhD dissertation, University of Michigan, 1981), 93.</p> <p>(57) <i>Accumulation</i> harks back to the self-reflexivity found in John Cage compositions of the early 1960s, most evidently in <i>0'00"</i> (1962), for which Cage wrote out the score for the work as its first performance. Robert</p>
--	--

<p>mann.com/uptoandinclusing.html.</p> <p>(51) Schneemann citada em McPherson, <i>More Than Meat Joy</i>, 227.</p> <p>(52) Klaus Kertess, “Alan Saret, Engineer of the Ethereal,” em <i>Alan Saret: Matter into Aether</i>, catálogo de exibicao . (Newport Beach: <i>Newport Harbor Art Museum</i>, 1982), 32.</p> <p>(53) Aludindo ao sobrenatural, Steve Paxton descreveu a “mágica” das improvisações de Brown, Rainer, and Forti. Ver Paxton, “Brown in the New Body,” em <i>Dance and Art in Dialogue</i>, 58. Louise Neri utilizou uma metáfora cartográfica para discutir <i>It's a Draw</i> a e o terreno emocional invocado por esses desenhos. Ver Louise Neri, “Trisha Brown's Emotional Geography,” in Neri, <i>Antipodes Inside the White Cube</i>, catálogo de exibição (Londres: White Cube, 2003), 111–118.</p> <p>(54) Ver Richard P. Taylor, Adam P. Micolich, e David Jonas, “The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings,” <i>Leonardo</i> 35, no. 2 (2002): 203–207. Os cientistas separavam as camadas de</p>	<p>Morris' <i>Box with the sound of its making</i> (1961) displays a similar conflation of composition and product. See Brandon W. Joseph, “Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue,” <i>October</i> 81 (1997): 69.</p> <p>(58) Describing the short-lived trillium flowers after which Brown titled her first performed solo, Steve Paxton said, “That's what she thought about movement. It was wild; it was something that lived in the air.” Paxton, interview by Banes, April 11, 1980, in Banes, <i>Democracy's Body</i>, 121.</p> <p>(59) Brown, “How to Make a Modern Dance,” 290.</p> <p>(60) Brown quoted in Livet, <i>Contemporary Dance</i>, 45, cited in Banes, <i>Democracy's Body</i>, 21.</p> <p>(61) Brown quoted in <i>Le Bulletin</i>, Centre national de danse contemporaine d'Angers, no. 5 (1990), cited in Corinne Diserens, “Tracé brownien,” in Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 11.</p> <p>(62) Deborah Jowitt, “Stepping Out with Anton Webern,” <i>Dance Magazine</i> 70, no. 10 (1996): 58–62.</p>
---	---

<p>Pollock por cor, usando imagens do computador.</p> <p>(55) Conversa com o autor em 27 de novembro de 2007.</p> <p>(56) <i>Fotodinamismo de Anton Giulio Bragaglia</i> procurou capturar uma “expressão de passagem pelos estados da mente” e “as emoções internas, sensoriais e cerebrais que nós sentimos quando uma ação deixa o seu soberbo, traço interrupto.” Susan Barnes Robinson, <i>Giacomo Balla: Divisionism and Futurism, 1871–1912</i> (PhD dissertation, University of Michigan, 1981), 93.</p> <p>(57) <i>Accumulation</i> lembra a auto-reflexibilidade encontra nas composições de John Cage no início dos anos 60, mas evidentemente em <i>0'00"</i> (1962), para o qual Cage escreveu a partitura para esse trabalho como se fosse sua primeira apresentação. A obra <i>Box with the sound of its making</i> (1961) de Robert Morris apresenta uma similar fusão de composição e produto. Ver Brandon W. Joseph, “Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue,” <i>October</i> 81 (1997): 69.</p> <p>(58) Descrevendo as flores trillium de curta duração após as</p>	<p>(63) Conversation with the author, November 27, 2007. See also Brown, “How to Make a Modern Dance,” 289.</p> <p>(64) One thinks of Barney’s project, particularly <i>Drawing Restraint 6</i>—for which the artist repeatedly jumped from a trampoline to draw a mark on the ceiling of his studio—when Brown says, “I used to think about putting a piece of paper on a table in the middle of my studio and running by and trying to make the drawing while I’m passing the table. And I tried it a bit, but it just made all these strange marks that didn’t add up to anything.” Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 30. Tom Marioni has long made action-based drawings quite like this, notably his “in flight” bird drawings that began in 1972.</p> <p>(65) See Claire Bishop’s 2005 report on the sale of a Tino Sehgal piece to the Tate at http://www.artforum.com/diary/id=9671.</p> <p>Performance works from the 1960s and 1970s have begun more recently to be offered for sale, in certain cases for the first time. See, for example, Galerie Jan Mot’s 2008 presentation of a spoken-word piece by Robert Barry from the early 1970s.</p>
--	---

<p>quais Brown intitulou o seu primeiro trabalho solo, Steve Paxton disse, “Foi o que ela pensou sobre o movimento. Era selvagem, algum inventado no ar.” Paxton entrevistado por Banes em 11 de abril de 1980 em Banes, <i>Democracy’s Body</i>, 121.</p> <p>(59) Brown, “How to Make a Modern Dance,” 290.</p> <p>(60) Brown citada em Livet, <i>Contemporary Dance</i>, 45, aparece em Banes, <i>Democracy’s Body</i>, 21.</p> <p>(61) Brown citada em <i>Le Bulletin</i>, Centre national de danse contemporaine d’Angers, no. 5 (1990), citada em Corinne Diserens, “Tracé brownien,” in Teicher, <i>Danse, précis de liberté</i>, 11.</p> <p>(62) Deborah Jowitt, “Stepping Out with Anton Webern,” <i>Dance Magazine</i> 70, no. 10 (1996): 58–62.</p> <p>(63) Conversa com o autor em 27 de novembro de 2007. Ver também Brown, “How to Make a Modern Dance,” 289.</p> <p>(64) Se pensa no projeto de Barney, particularmente <i>Restraint 6</i> (para o qual o artista repetidamente pulou de trampolim para desenhar um marca no teto do seu estúdio)</p>	<p>(66) Clement Greenberg, “Obituary of Mondrian,” in <i>Perceptions and Judgments, 1939–1944</i>, vol. 1 of <i>Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism</i>, John O’Brian, ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 189.</p> <p>(67) Curator Elizabeth Carpenter related this anecdote, which was Rauschenberg’s response when Carpenter asked him to dance at the dinner held to celebrate the opening of his Guggenheim Museum retrospective in 1997.</p>
---	--

quando Brown diz: " Eu pensava em colocar um pedaço de papel no meio do meu estúdio e correndo próxima dele e tentando fazer um desenho enquanto estou passando pela mesa. E eu tentei isso um pouco, mas o resultado foram apenas marcas estranhas que não acrescentaram em nada. "

Teicher, Danse, *précis de liberté*, 30. Tom Marioni fez por um longo tempo desenhos criados através de ações como esse, notavelmente seus em "voo" desenhos de pássaros que se iniciaram em 1972.

(65) No relatório de Claire Bishop de 2005 na venda da peça de Tino Sehgal para o Tate no <http://www.artforum.com/diary/id=9671>. Performances de 1960 e 1970 começaram a serem oferecidas para venda, em alguns casos pela primeira vez. Ver, por exemplo, a apresentação de 2008 na Galeria *Jan Mot* de uma peça de palavra falada de Robert Barry do início dos anos 70.

).

1. (66) Clement Greenberg, "Obituary of Mondrian," em *Perceptions and Judgments, 1939–1944*, vol. 1 of *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, edição de John O'Brian, (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 189.

2.

<p>3. (67) Curadora Elizabeth Carpenter contou essa anedota, que era a resposta de Rauschenberg quando Carpenter pediu que ele dançasse no jantar feito para celebrar a abertura da sua retrospectiva no <i>Guggenheim Museum</i> em 1997.</p>	
--	--

**ANEXO B - TRADUÇÃO DO ENSAIO FROM FALLING AND ITS
OPPOSITE AND ALL THE IN- BETWEEN DE PHILIP BITHER
PRESENTE NO LIVRO TRISHA BROWN: SO THE AUDIENCE
DOES NOT KNOW WETHER I HAVE STOPPED DANCING**

<p>É impossível imaginar a dança contemporânea de hoje, em todas as suas gloriosas transformações, sem ver a grande influência dos quarenta e cinco anos de investigação coreográfica de Trisha Brown. As questões que ela e seus colegas (de mesma opinião) apresentaram em Nova Iorque nos anos 1960 e 1970 e as soluções, que sugeriram, revolucionaram uma forma de arte. Suas ideias continuam a iluminar estúdios, locais de apresentações, centros de arte, departamentos acadêmicos de dança, teatros, festivais, e casas de ópera de diferentes partes do mundo.</p> <p>Muitas contribuições de Brown para a dança foram reconhecidas em diferentes localidades: a assinatura e o vocabulário de movimentação; a mistura de improvisação e estruturas pré-ensaiadas; a contribuição no desenvolvimento de uma “libertação” técnica (filosofia quase universal de movimentação no treino da dança e no processo de criação coreográfica); as estratégias únicas de colaboração com artistas visuais e compositores</p>	<p>It is impossible to view today's contemporary dance, in all its glorious permutations, without seeing the wide-ranging influence of Trisha Brown's forty-five years of choreographic investigations. The questions that she and her like-minded colleagues in New York posed in the 1960s and 1970s and the solutions they devised revolutionized an art form. Their ideas continue to inject oxygen into the air of studios, performance spaces, art centers, college dance departments, theaters, festivals, and opera houses worldwide.</p> <p>Many of Brown's contributions to dance have been widely noted elsewhere: her signature and singular movement vocabulary; her mix of improvisational and set structures; her contribution to the development of the “release” technique (a movement philosophy now nearly ubiquitous in dance training and process-based choreography); her unique collaborative strategies with visual artists and avant-garde composers; and her more recent innovations in opera, art song, and technology-infused dance.</p> <p>Some of Brown's less-recognized innovations, including aerial movement inventions, site-specific</p>
--	--

vanguardistas; e as recentes inovações na ópera, *art song* e a dança com instrumentos tecnológicos.

Algumas das menos reconhecidas inovações de Brown; invenções com movimentos aéreos; dança *site-specific*; trabalhos que utilizam textos; e performances com equipamentos (das quais datam da sua primeira década como uma dançarina pesquisadora); também ajudaram a alterar o cenário da dança. Essas influências podem ser encontradas em qualquer lugar onde os *performers* misturam linguagem; mídias; e movimento; nos incansáveis experimentos que coreógrafos empregam usando equipamentos e elaborados aparatos para imaginar as noções de espaço e desafiar a gravidade de novas maneiras; no uso de elaborados cordames para expandir o plano vertical; cruzando o trabalho das apresentações de dança *site-specific* e o trabalho de performances que se apropriam de sítios; que são predominantes, mais uma vez, no trabalho dos jovens coreógrafos.

CARREIRA, PERSONIFICADA

A história pessoal de Brown oferece algum conhecimento sobre as origens de suas ideias

dance, text-infused works, and equipment-based performance (many of which date back to her first decade as a dance inquisitor), have helped equally to alter the dance landscape. These influences can be found anywhere performers mix language, media, and movement; in the tireless experiments choreographers now employ using equipment and elaborate apparatuses to reimagine notions of space and challenge gravity in new ways; in the use of elaborate rigging to expand the vertical plane; and across site-specific and site-based performance work that is so prevalent again in the work of young choreographers.

CAREER, EMBODIED

Brown's personal history offers some insight into the origins of her art-making ideas. Growing up in Aberdeen, Washington, she spent her youth climbing trees, playing sports, exploring the forests of the Pacific Northwest, and taking tap, ballet, and acrobatic dance classes in town. She attended Mills College in Oakland, California, and visited Connecticut College in the summers to study

with Louis Horst, Merce Cunningham, and José Limón. She ran the dance department at Reed College in Portland, Oregon, for two years before traveling to San

<p>de como fazer arte. Crescendo em Aberdeen, Washington, ela passou a maior parte d infância subindo em árvores, praticando esportes, explorando as florestas do <i>Pacific Northwest</i>, fazendo aula de sapateado, balé e dança acrobática na cidade. Ela estudou na <i>Mills College</i> em <i>Okland</i>, Califórnia e visitava a <i>Connecticut College</i> nos verões para estudar com Louis Horst, Merce Cunningham, e José Limón. Comandou o departamento de dança da <i>Reed College</i> em Portland, Oregon, por dois anos antes de viajar para São Francisco para estudar com Anna Halprin, conhecida pelo seu inovador uso de improvisações e <i>task</i> para desenvolver ideias coreográficas. Nesse curso, conheceu artistas que virariam amigos de longa data e colaboradores, em particular coreógrafos como Yvonne Rainer e Simone Forti. Também, ocasionalmente, participavam das aulas de um mês de Halprin, os artistas visuais Robert Morris e os compositores vanguardistas La mote Young e Terry Riley (1). Forti, a qual Brown nomeia como “profundamente brilhante, uma artista muito popular”, teve um forte impacto no seu pensamento naquela época (particularmente a</p>	<p>Francisco to study with Anna Halprin, who was known for her groundbreaking use of improvisation and tasks to spark choreographic ideas. There she met artists who would become longtime friends and coconspirators, in particular dance-makers Yvonne Rainer and Simone Forti. Also occasionally in attendance at Halprin’s monthlong class were visual artist Robert Morris and avant-garde composers La Monte Young and Terry Riley. Forti, whom Brown calls “deeply brilliant, a breakout artist,” had profound impact on her thinking at the time—particularly Forti’s distinctive mixing of improvisation with set structures. Rainer and Forti encouraged Brown to move to New York, and there she indeed landed in 1961.</p> <p>Within a year, Brown and Rainer would help found a seminal collective of artists who came out of musician Robert Dunn’s experimental composition classes based on the philosophical thinking of composer John Cage. When, in the summer of 1962, a group of these students began to use the Judson Memorial Church basement in Greenwich Village to present evenings</p> <p>of their short works, the Judson Dance Theater (1962–1967) was born. Judson artists shared an</p>
--	---

mistura distinta feita por Forti de improvisação com estruturas pré-ensaiadas (2). Rainer e Forti encorajaram Brown a se mudar para Nova York e ela, de fato, desembarcou ali em 1961. Durante um ano, Brown e Rainer iriam ajudar a unir uma coleção produtiva de artistas que saíram das aulas de composição experimental do músico Robert Dunn, baseadas no pensamento filosófico do compositor John Cage. Quando, no verão de 1962, um grupo desses estudantes começou a usar o porão da *Judson Memorial Church* em *Greenwich Village* para fazer apresentações de trabalhos curtos, o Judson Dance Theatre (1962-1967) foi inaugurado. Os artistas da Judson compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras comuns ao um espetáculo de dança. Eles não confiavam apenas nas habilidades físicas e, ao invés disso, utilizavam *task*, acaso e formas de movimentos cotidianas (às vezes interpretadas por não dançarinos) em um esforço para trazer a dança para a vida cotidiana. Descartaram outros elementos que sentiam que adicionavam apenas artificialidade para a dança em um espetáculo - figurinos especiais foram substituídos

anarchic commitment to upending the governing rules of concert dance. They distrusted physical virtuosity for its own sake and instead utilized tasks, chance, and everyday movement forms (sometimes performed by non-dancers) in an effort to bring dance closer to everyday life. They discarded other elements they felt only added artifice to staged dance—special costuming was replaced by street or rehearsal clothing; stage props and traditional scenic elements were supplanted by explorations of architecture and common objects. Many of the Judson artists abandoned music as well, preferring silence, electronic, or found sound. Vertical as well as horizontal space was explored, set choreography was combined with improvisation, and elements of film and visual art were often incorporated. In addition to Brown and Rainer, the leaders of the Judson “movement” represent a breathtaking collection of individual talent: choreographers Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, and

Deborah Hay, and visual artists Alex Hay, Robert Rauschenberg, and Morris, among many others.

por roupas casuais ou de ensaio, adereços do palco e tradicionais elementos cênicos foram trocados pelas explorações na arquitetura e objetos comuns. Muitos dos artistas da *Judson* abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som do ambiente, provavelmente pelos corpos dos dançarinos, no momento da apresentação. Espaço vertical além do horizontal também foi explorado, coreografias pré-ensaiadas foram combinadas com improvisação, e elementos de filmes e da arte visual também foram incorporados. Em adição a Brown e Rainer, os líderes do movimento na Judson representam uma empolgante coleção de talentos individuais: os coreógrafos Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, e Deborah Hay, os artistas visuais Alex Ray, Robert Rauschenberg, e Morris, entre muitos outros.

Cada um dos artistas da Judson empregava as próprias abordagens e estratégias (o que os unia não era apenas a ética coletiva comum nos anos 1960, mas uma crença que a nova dança precisava se livrar violentamente das estruturas do balé clássico e os cada vez mais codificados, e sufocantes parâmetros da dança moderna). O radicalismo da abordagem

Each of the Judson artists employed their own approaches and strategies—what united them was not just the collective ethic of the 1960s, but a belief that the new dance had to violently shake off both the strictures of belief that the new dance had to violently shake off both the strictures of classical ballet and the increasingly codified, stifling parameters of modern dance. The radicalism of their approach, wrote Village Voice dance critic Deborah Jowett, “excited some spectators—especially visual artists and musicians who saw their own concerns echoed—and horrified others—especially those members of the dance establishment who mistook the belligerently alternative approach for a state of siege.”

Without a doubt, the work of the Judson Dance Theater artists laid the foundation for postmodern dance that continues to inform choreographic aesthetics worldwide. Nonetheless, Judson mythology tends to overshadow the independent explorations of its various members during that same period and in the years immediately following. Speaking of her own work, Brown acknowledges as much: “History has its own powerful desires. I worked with the Judson Dance Theater, but for these early works I was on my own and outside the group. My close friends told me I was so far ahead of

deles, a crítica de dança Debora Jowett da *Village Voice* escreveu, “Animavam alguns espectadores - especialmente artistas visuais e músicos. Aqueles viram as suas próprias preocupações ecoadas - e maravilhavam outros-especialmente aqueles membros da dança estabelecida que confundiram as agressivas alternativas de abordagem com uma situação de bloqueio(3).” Sem dúvida, o trabalho dos artistas do *Judson Dance Theatre* lançou alguns fundamentos para a dança pós-moderna que continuam a influenciar a estética coreográfica ao redor do mundo. No entanto, a mitologia do Judson ofusca as explorações independentes dos seus vários membros durante o mesmo período e dos anos seguintes. Falando de seu próprio trabalho, Brown reconheceu tanto quanto: “A história tem os seus próprios desejos poderosos. Eu trabalhei com o *Judson Dance Theatre*, mas nestes *Early Works*, estava sozinha e fora do grupo. Meus amigos mais próximos diziam que eu estava tão à frente de todos que ninguém poderia entender o que eu estava fazendo”.

**ÁRVORES, PAREDES,
CORDAS, TRONCOS**

everyone that nobody understood what I was doing.”

TRESS, WALLS, ROPES, RAFTS

Brown’s first grouping of non-Judson-related projects, later termed her “equipment cycle,” used various props or simple mechanisms such as pulleys, harnesses, and ropes to both celebrate and confront gravity. The cycle put bodies in extreme situations, played with duration, involved engineering and the laws of physics, and represented pure movement—no narrative or metaphor was intended beyond a minimalist distillation of human body movement forms themselves in rigorous inquiry into whatever concept Brown was exploring in a specific work. Her first equipment piece, *Planes* (1968), a centerpiece of the Walker’s exhibition *Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, utilizes a large, nearly vertical wall with multiple holes. Three dancers climb the wall using handholds and footholds and often find themselves in perilous positions—

sideways, at sharp angles to the floor, or entirely upside down. Projected onto the dancers is a film

<p>O primeiro grupo de projetos não relacionados com Judson, realizados por Brown, mais tarde foi conhecido como “ciclo de equipamentos”, no qual Trisha usava vários adereços e simples mecanismos como polias, escudos e cordas para glorificar e confrontar a gravidade. Esse ciclo colocava corpos em situações extremas, jogando com duração, envolvendo engenharia e leis da física e representando movimentos puros (nenhuma narrativa ou metáfora era intencional, além da extração minimalista das formas próprias de movimento do corpo humano, em uma rigorosa questão sobre em qual conceito Brown estava explorando em um trabalho específico). Sua primeira peça de equipamentos, <i>Planes</i> (1968), uma peça central na corrente exposição do <i>Walker Center, Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing</i>, utiliza uma larga e quase vertical parede com múltiplos buracos. Três dançarinos escalam a parede usando suportes para as mãos e para os pés, frequentemente se encontram em perigosas posições (lateralmente, em ângulos agudos ao chão, ou inteiramente de cabeça para baixo). Projetado aos</p>	<p>by Jud Yalkut, and the sound track is a score by Forti for voice and vacuum cleaner. The performers wear specially designed jumpsuits painted black on one side and white on the other, so they either seem to disappear as they are swallowed up by the film or become pop-out silhouettes depending on the direction they are facing. <i>Planes</i> plays with perception so effectively that the dancers sometimes seem to be crawling on the ground, and at other times appear to be skydiving far above viewers’ heads.</p> <p>Other equipment pieces placed dancers parallel to the ground, walking in a downward spiral perpendicular to the trunk of a tree (<i>Spiral</i>, 1972); along the walls of a gallery at New York’s Whitney Museum of American Art directly parallel to the floor (<i>Walking on the Wall</i>, 1971); or in a “forest” of discarded clothing woven into a rope grid suspended several feet from the ground by a frame of metal pipes (<i>Floor of the Forest</i>, 1970). One of Brown’s simplest but most spectacular equipment pieces—<i>Man Walking Down the Side of a Building</i> (1970)—began with a man standing on the edge of the roof of a seven-story brick structure</p> <p>in SoHo. He leaned impossibly forward until he reached a seemingly death-defying 90-degree angle to the building, then calmly</p>
---	---

dançarinos estava um filme de Jud Yalkut, e a trilha sonora era uma partitura de Forti que misturava o som da sua voz com o barulho de um aspirador. Os dançarinos utilizam macacões especialmente desenhados pintados de preto em um lado e branco de outro, então, pareciam desaparecer assim que eram engolidos pelo filme ou se tornavam silhuetas saltantes dependendo da direção que estavam posicionados. *Planes* joga tão efetivamente com a percepção que, os dançarinos, às vezes, pareciam estar rastejando no chão e em outras vezes, pareciam estar voando bem acima das cabeças dos espectadores(4).

Outras peças equipadas colocaram os dançarinos paralelos ao solo, andando em uma descendente espiral perpendicular ao tronco de uma árvore (*Spiral*, 1972); ao longo das paredes de uma galeria no *New York's Whitney Museum of American Art*; diretamente paralelo ao chão (*Walking on the wall*, 1971); ou em uma “floresta” de roupas descartadas presas em uma grade de corda suspensa vários pés acima do chão por uma armação de tubo metálico (*Floor of the Forest*, 1970). Uma das mais simples, mas, espetacular peça equipada de

walked down its side, absolutely parallel to the ground. In a work she premiered at the Walker in 1974, Brown placed each of her five company members on separate small rafts as they performed *Group Primary Accumulation*, their proximity to one another dictated by waves and ripples on the surface of Minneapolis' Loring Pond. In keeping with the anti-virtuosic and anti-artifice goals of the Judson era, these works were pure investigations, with Brown functioning like a scientist working in a lab. She did not try to hide the process or the equipment that allowed the dancer to defy gravity. Some of these works took no more than a few minutes to complete and, because they were generally offered for free to small numbers of artists and friends, or mounted in museums or galleries, they were liberated from the typical box-office demands and standard expectations imposed on dance in theatrical settings.

Today, it is no longer a radical notion that dance-makers use ropes and various pieces of equipment to extend the possibilities of bodies in time and space. Elizabeth Streb uses poles, trampolines,

counterweights, and many other structures to create elaborate and often spectacularly exciting works

Brown- *Man walking down the side of a Building* (1970) (começa com um homem parado na beira de um telhado de uma construção de tijolos de sete andares no SoHo. Ele se inclina impossivelmente até alcançar um quase mortal ângulo de noventa graus com a construção, então, calmamente, desce ao seu lado, absolutamente paralelo ao solo). Em um trabalho que estreou no Walker em 1974, Brown colocou cada um dos cinco componentes de sua companhia em separados troncos enquanto apresentavam *Group Primary Accumulation*, a proximidade deles era ditada pelas ondas e ondulações na superfície da lagoa *Loring* em Mineápolis. Mantendo os objetivos de anti-virtuosidade e anti-artificialidade da era Judson, esses trabalhos eram puras investigações, com Brown operando como uma cientista trabalhando em um laboratório. Ela não tentava esconder o processo ou o equipamento que permitia ao dançarino desafiar a gravidade. Alguns desses trabalhos levaram não mais que alguns minutos para se completarem e, porque eles eram oferecidos de graça para um número pequeno de artistas e amigos, ou montados em museus ou galerias, eram livres das típicas

of physical art. While she is more interested in action than abstraction, she was influenced by Brown's equipment-cycle work as well as circus arts, rodeo, boxing, and extreme sports. Dance companies as diverse as the U.S.'s Diavolo and LAVA, Argentina's de la Guarda, France's Philippe Decouflé and Montalvo, Brazil's Deborah Colker, and many others utilize equipment and complex apparatuses, evolutions of the type of simple devices favored by Brown.

STREET, SPOKEN, STAGE, AIR

Brown's equipment cycle pointed to another lifelong interest. "I always loved dancing that leaves the ground," she told *Dance Magazine's* Wendy Peron. Brown historian Klaus Kertess goes further: "Flying is a recurrent leitmotiv in the dance of Trisha Brown ... but Brown's aerial feats are ever mindful of, and ever challenging to, the forces of nature." This love of getting in the air, of levitating and defying gravity and altering perspective, is evident not just in the equipment cycle but has continued across her full history of work for the stage, including the seminal *Glacial Decoy* (1979), *Lateral Pass* (1985), *L'Orfeo* (1998) and *Present Tense* (2003). In the late

demandas de bilheteria e as expectativas padronizadas impostas na dança pelas configurações dos teatros.

Hoje, não é mais uma noção radical que os coreógrafos utilizem cordas e várias outras peças de equipamentos para estender as possibilidades do corpo no tempo e no espaço. Elizabeth Streb usa varas, trampolins, contrapesos e muitas outras estruturas para criar e elaborar, os seus trabalhos espetaculares e animadores de *physical art*. Embora seja mais interessada em ação que abstração, ela foi influenciada pelo trabalho de Brown no ciclo de equipamentos e também pelas artes circenses, rodeio, boxe e esportes radicais. As mais diversas companhias de dança como: as norte-americanas *Diavolo* e *Lava*, a argentina *De La Guarda*, as francesas *Philippe Decouflé* e *Montalvo*, a brasileira Deborah Colker, e muitas outras utilizam equipamentos e complexos aparatos, evoluções dos simples dispositivos favorecidos por Brown.

RUA, FALADO, PALCO, AR

O ciclo equipamentado de Brown apontou para outro interesse de sua vida: “Sempre

1970s and 1980s, other choreographers also became interested in exploring the vertical plane—the U.S.’s Joanna Haigood, Susan Marshall, Jo Kreiter, Robert Davidson, and Terry Sendgraff, Japan’s Ushio Amagatsu (Sankai Juku), Brazil’s Brenda Angiel, Australia’s Meryl Tankard, and companies such as the U.S.’s Axis Dance Theater and Project Bandaloop committed themselves to this new aerial dance. Today, this genre has evolved to the point where it supports entire schools and systems of training, annual festivals, conferences, and a growing number of subgenres. In the wake of the blossoming new dance forms of the 1980s, 1990s, and beyond, Brown’s purist (and often witty) early explorations feel remarkably prescient.

She first incorporated speech with movement after witnessing Halprin’s experimental use of language in her workshops. Brown developed these efforts further and brought the fusion of movement and language to broader dance and artistic communities. Predating a generation of dance-makers who no longer felt that the only acceptable means of expression for them was physical, Brown helped lay the groundwork for identity and story-based performance that would bloom in the late 1970s and 1980s, and gave license to a

amei danças que deixam o solo.” disse para Wendy Peron da *Dance Magazine*(5). Klaus vai além à história de Brown “Voo é um recorrente fio condutor na dança de Trisha Brown... mas as proezas aéreas de Brown são sempre bem atentas e desafiadoras das forças da natureza(6).” Esse amor por chegar ao ar, por levitar, desafiar a gravidade, alternar a perspectiva, é evidente não apenas no seu ciclo de equipamentos, mas continuou cruzando a sua história completa de trabalho no palco, incluindo os seminais *Glacial Decoy* (1979), *Lateral Pass* (1985), *L’Orfeo* (1998) e *Present Tense* (2003). No final dos anos setenta e oitenta, outros coreógrafos também começaram a se interessar em explorar o plano vertical (Os norte-americanos Joanna Haigood, Susan Marshall, Jo Kreiter, Robert Davidson, Terry Sendgal, o japonês Ushio Amagatsu (Santai Juku), a brasileira Brenda Angiel; a australiana Meryl Jamkard; e as companhias norte-americanas *Axis Dance Theatre* e *Project Bandaloop* se comprometeram com essa nova dança aérea). Hoje, esse gênero evoluiu para um ponto onde suporta escolas inteiras, sistemas de treinamento, festivais anuais, conferências e um crescente

next generation of dancer-choreographers who would frequently weave text-based personal revelations and musings into their solo and company works. As early as 1967, she reminisced about hunting and fishing with her father in rural Washington as she danced a solo called *Skunk Cabbage, Salt Grass and Waders*. In the improvisational collective Grand Union (1970–1976), made up of Brown and many of the original Judson founders, speech was used regularly, and she was often an instigator of these absurdist, wry, or sometimes mischievous language-infused improvisations. Later she added complexity and power to her seminal *Accumulation* series (begun 1971) by intersplicing two monologues and another solo, expanding the foundational work into *Accumulation with Talking plus Watermotor* (1979).

The 1960s and early 1970s were a vibrant time of broad-based artistic experimentation, particularly in lower Manhattan. The site-specific dance and movement experiments that Brown was undertaking during this period paralleled similar notions being explored by many other visual art and dance innovators, including Twyla Tharp, Paul Taylor, Bruce Nauman, Meredith Monk, Gordon Matta-Clark, Robert Whitman, Alwin Nikolais, and Alan Kaprow. Speaking of the artistic

número de subgêneros. Após o florescimento das novas formas de dança dos anos oitenta e noventa e além, as puristas e frequentemente espirituosas, primeiras explorações de Brown se parecem notavelmente premonitórias.

Ela primeiro incorporou discurso com movimento após testemunhar o uso experimental dessa linguagem por Anna Halprin em seus workshops. Brown desenvolveu esses elementos a fundo e trouxe a fusão de movimento e linguagem para os seus dançarinos e a comunidade artística. Antecedendo uma nova geração de coreógrafos que não sentiam mais que os únicos aceitáveis meios de expressão eram os físicos, Brown ajudou a preparar o terreno para as apresentações baseadas em histórias e identidades que iriam florescer no final dos anos setenta e oitenta, e deu licença para uma nova geração de coreógrafos que iriam frequentemente tecer revelações pessoais através de textos e devaneios, nos seus solos ou trabalhos em uma companhia. Tão cedo quanto 1967, ela lembrou sobre caçar e pescar com o seu pai na área rural de Washington, enquanto dançava um solo chamado *Skunk Cablage, Salt Grass and Waders*(7). No coletivo de

environment of New York in the early 1960s, Brown identified necessity as one of the original mothers of invention, particularly for choreographers, when she said, “No one under forty was invited into theaters.” Young dance artists were thus driven to make their works in “found” spaces, which in turn helped push their interests and investigations to new levels. Inspired by the energy of her adopted city and of the times, Brown first created works to be performed in lofts and church basements; later, her “venues” included streets, trees, parking lots, rooftops, parks, and lakes. The commitment to public performance art was part of the transformative artistic camaraderie of the times. The community of artists was small enough that cross-fertilization was natural—painters, filmmakers, avant-garde musicians, choreographers, and experimental theater-makers often lived near each other in downtown Manhattan, where they socialized, helped with, and often performed in one another’s works.

Interesting parallels can be drawn to today’s situation for U.S. choreographers and performance artists. Once again, some of the most exciting dance conceptualists are creating work

for nontraditional locales, or are redefining theatrical space through

improvisação *Grand Union* (1970-1976), formado por Brown e muitos dos originais fundadores do Judson, diálogos eram usados regularmente e Brown era frequentemente uma instigadora dessa infusão absurda, irônica, ou algumas vezes travessa, de linguagem com improvisação. Mais tarde, ela adicionou complexidade e poder a sua série produtiva *Accumulation* (começou em 1971) por unir dois monólogos e outro solo, transformando o trabalho inicial em *Accumulation With Talking Plus Watermotor* (1979).

Os anos sessenta e começo dos anos setenta foram uma época vibrante de ampla experimentação artística, particularmente na baixa *Manhattan*. A dança *site-specific* e experimentos com movimentos que Brown estava realizando durante esse período se igualaram as noções similares que estavam sendo exploradas por muitos outros artistas visuais e inovadores na dança, incluindo: Twyla Trarp, Paul Taylor, Bert Whitman, Alwin Nikolais e Alan Kaprow. Fado do ambiente artístico de Nova Iorque do começo dos anos sessenta, Brown identificava a necessidade como uma das mães originais da invenção, particularmente para os coreógrafos, quando

their investigation of architecture, historical sites, and public spaces. Like their predecessors of the 1960s, they too are motivated by both exterior barriers and a commitment to reinventing their art forms.

MOMENTS OF TRANSITION

In 1979, the Walker Art Center, after having supported multiple residencies and investigations by Brown in the early years of her career, helped her make a major leap forward by co-commissioning and presenting the world premiere of her first fully staged choreography, *Glacial Decoy*. A historic transitional work, it gave Brown the confidence to move fully into the world of theatrical dance production for the stage. Including stunning sets and costumes by Rauschenberg, the work serves as something of a summation of many of the lessons and investigations of her Judson and early work years. It also pointed to Brown's future choreography for the stage—fluid, compelling, sensuous movement (or as she described it to Rainer, “unpredictable, unlikely, continuous”) based in part on elements of improvisation but also on complex mathematical structures and detailed choreographic construction. Harvey Lichtenstein of the Brooklyn Academy of Music

disse, “Ninguém com menos de quarenta anos era convidado para dentro dos teatros (8)”. Os jovens artistas da dança eram, então, impulsionados a fazerem seus trabalhos em lugares alternativos, o que acabou ajudando a forçar os seus interesses e investigações para novos níveis. Inspirada pela energia da sua nova cidade e dos tempos, Brown primeiro criou trabalhos para serem apresentados em *lofts* e porões das igrejas. Mais tarde, seus locais de apresentação incluíam ruas, árvores, estacionamentos, telhados, parques e lagos. O comprometimento com a *performance art* pública era parte da transformativa camaradagem daquele tempo. A comunidade artística era pequena suficiente para o enriquecimento mútuo ser natural (pintores, produtos de filmes, músicos de vanguarda, coreógrafos e experimentais cenógrafos, muitas vezes vivam próximos do centro de *Manhattan* onde eles socializavam e se ajudavam, se apresentando um no trabalho do outro).

Interessantes paralelos podem ser feitos em relação à situação atual dos coreógrafos e artistas performáticos estadunidenses. Mais uma vez, alguns dos mais animadores conceituais da dança estão criando trabalhos

(BAM) invited Brown to help inaugurate his first Next Wave Series (now Festival) in 1981. The series also included weeklong runs by Lucinda Childs and Laura Dean. A turning point in the United States for expanding acceptance of postmodern dance, the series helped not only usher in the country’s most prominent and successful festival of contemporary performing arts but also opened the doors of major theatrical venues nationally to the work of these innovators. Up to that point, the Trisha Brown Dance Company had only found receptive hosts in Europe and in a handful of key U.S. centers such as the Walker, and certainly not in the grand theaters of New York. But by this time Brown was regularly collaborating with leading designers, composers, and contemporary visual artists and had developed exciting strategies to transition her choreography onto the large proscenium stage—in this instance, the high-pressure environs of BAM’s Opera House. While she voluntarily chose to engage with the traditions represented by that kind of space, in the coming three decades she never allowed the frame of the proscenium or the standards of the formal theater to restrict her creativity or her willingness to challenge herself and push the field of dance forward. “Brown is still conducting postmodernism’s contrary

em locais não tradicionais, ou estão redefinindo o espaço do teatro através das investigações na arquitetura, locais históricos, e espaços públicos. Como os seus precursores dos anos sessenta, eles também são motivados pelas barreiras exteriores e por um cometimento de reinventar as suas formas de arte.

MOMENTOS DE TRANSIÇÃO

Em 1979, o Walker Art Center, depois de ter apoiado múltiplas residências e investigações de Brown nos primeiros anos de sua carreira, a ajudou a fazer um salto além, por auxiliar na produção e também apresentar, a estreia mundial da sua primeira coreografia feita inteiramente no palco, *Glacial Decoy*. Um trabalho de transição histórico que deu a Brown à confiança necessária para se mudar completamente para o mundo da produção de dança teatral para os palcos. Incluindo cenários deslumbrantes e figurinos de Rauschenberg, esse trabalho serviu como algo que resumisse as mais diversas lições e investigações dos seus trabalhos na Judson e nos seus *Early Works*. Esse trabalho também pontuou o futuro coreográfico de Brown para os palcos- movimentos fluidos, cativantes, sensíveis (ou como

business,” wrote dance historian Marcia Siegel in 2003, “still looking for ways to subvert the conventions right where they live.”

SEEDS, SOWN, BLOSSOMED

Artistic movements tend to run in cycles, and the innovations of younger artists often contain core elements of a generation once removed from them. Perhaps this is why Brown’s early work and that of other innovators of the 1960s and 1970s feels so present. Contemporary dance artists of the 1980s and 1990s who directly followed the Judson era re-embraced theatrics and the stage. Their return to narrative and personal identity or emotion in their work was fed by a rejection of the austerity mandated by some of the Judson artists. Also, a growth in dance-making worldwide had led to the building of new theaters and increased touring and funding opportunities for contemporary dance artists, thus giving them ample opportunity to make work for the stage.

In recent years in the United States and Europe, the return to some of the core principals explored in the 1970s (albeit with a different generational spin) is partially tied to the declining fortunes of dance—

ela descreveu para Rainer, “imprevisível, improvável, contínuo.”) baseados em parte pelos elementos da improvisação, mas também por complexas estruturas matemáticas e detalhadas construções coreográficas(9).

Harvey Lichtenstein da *The Brooklyn Academy of Music (BAM)* convidou Brown para lhe ajudar a inaugurar as suas primeiras séries *Next Wave* (agora festival) em 1981. Essas séries também incluíam instalações de uma semana de Lucinda Childs e Laura Dean. Um ponto de inflexão nos Estados Unidos para expandir a aceitação da dança pós-moderna, essas séries ajudaram não apenas inaugurar os mais provenientes e sucedidos festivais de arte contemporânea performática do país, mas também abriu as portas dos principais espaços teatrais nacionais para o trabalho desses inovadores. Neste ponto a *Trisha Brown Dance Company* apenas havia encontrado receptividade na Europa e nos acolhedores centros norte-americanos como o *Walker Center*, e certamente não havia receptividade nos grandes teatros de Nova Iorque. Mas desta vez Brown estava regularmente colaborando com importantes designers, compositores, artistas visuais

touring and in-town presentation opportunities and support systems for full companies were already drying up by the late 1990s, especially in New York, and the economic and social fallout of September 11 only ratcheted up the pressure. But like their tenacious predecessors, dance artists responded by returning to simplicity, abandoning the company model, and rejecting the theatrical spaces that no longer seemed to welcome them. Some of the most invigorating innovators of our times—John Jasperse, Eiko & Koma, Ralph Lemon, Tere O'Connor, Jennifer Monson, Reggie Wilson, and Sarah Michelson—have pursued making dances outside the traditional proscenium theater stage, or have turned those theaters on their heads when they do work in them. These new directions for dance stem not only from economic necessity, but also from a response to the audience's heightened interest in interactivity and changes in their attention span.

A reflection of these new directions was the series *In:site/Out* -- part of the walker's 2007-2008- five productions by emerging to mid-career artists that set out to redefine the sense of theatrical space and consciously blur the lines between audience and performer. One could

contemporâneos e tinha desenvolvido animadoras estratégias para a transição da sua coreografia para o largo palco com prosclênio (neste caso, os arredores de alta pressão do *Opera House* do BAM).

Enquanto voluntariamente escolheu se engajar com as tradições representadas por este espaço, nas três décadas seguintes, ela nunca permitiu que a estrutura do prosclênio e os padrões do teatro formal restringirem sua criatividade, sua boa vontade para desafiar a si mesma, e forçar os campos da dança mais além. “Brown está ainda conduzindo o contraditório negócio do pós-modernismo” escreveu a historiadora sobre dança Maria Siegel em 2003, “ainda procurando maneiras de subverter as convenções diretamente onde elas existem (10).”

SEMENTE PLANTADA, FLORESCEU

Os movimentos artísticos têm a tendência de serem concebidos em ciclos, e as inovações dos artistas mais jovens apresentam elementos centrais de uma geração afastada deles. Talvez seja por isso que os primeiros trabalhos de Brown e as outras inovações dos anos 1960 e 1970 parecem tão atuais. Artistas contemporâneos da dança dos anos oitenta e

argue that some core elements of these works (by England/Germany’s God Squad, New York’s performance/visual artist Claude Wampler and choreographer Miguel Gutierrez, the Democratic Republic of the Congo’s dance/installation artist Faustin Linyekula, and Australian theatre artists Back to Back Theatre) rest on bedrock experiments unleashed by the rule-breakers of the 1960s.

Brown’s advances have had particular resonance in Europe, perhaps second only to Merce Cunningham’s. This is not only due to her company’s several decades of annual appearances in France (as well as regular tours to London, Berlin, Amsterdam, Brussels, and other European capitals), but also to her impact on a number of key figures in European dance-making. For instance, Belgium’s Anne Teresa de Keersmaeker and American expatriot William Forsythe, both enormously important and long-standing

forces across the continent, directly credit Brown as an important influence. The use of repetition and purist minimal movements found in de Keersmaeker’s works and the abstract purity of her early movement investigations can be tied to Brown’s impact. Forsythe, longtime artistic director of the

noventa que seguiram diretamente a era *Judson*, abraçaram a dramaticidade deles e o palco tradicional. O retorno deles para a narrativa e a identidade pessoal ou as emoções nos seus trabalhos, que foram alimentadas pelas as rejeições, às severas obrigações, idealizadas por alguns dos artistas da *Judson*. Também, um crescimento na produção mundial da dança incentivou as construções de novos teatros; aumentou as oportunidades de turismo e financiamentos para os artistas da dança contemporânea, proporcionando a eles amplas chances de desenvolver trabalhos para o palco tradicional.

Nos anos atuais nos Estados Unidos e na Europa, o retorno de alguns dos princípios centrais explorados nos anos 1970 (embora com uma diferente abordagem) é parcialmente vinculado ao declínio das fortunas da dança (as oportunidades de apresentações dentro ou fora das cidades e os sistemas de apoio para as grandes companhias de dança já estavam desaparecendo no final dos anos 1990, especialmente em Nova Iorque, e a queda econômica e social do onze de setembro apenas intensificaram essa pressão. Mas, como os

groundbreaking Frankfurt Ballet (and more recently the Forsythe Company), who has revolutionized ballet and continues to be one of the most influential performance thinkers in the world, directly acknowledges his debt to some of Brown's ideas. Attending a lecture years ago by Brown about spacial theory and notation, Forsythe came up to her afterward saying, "Trisha, I get it. Points in space, points in space!" Forsythe's and de Keersmaecker's work, in turn, has profoundly influenced subsequent generations of choreographers, dancers, and theater artists. In addition to this, many younger European conceptual choreographers, such as France's Jérôme Bel and Xavier Le Roy, have looked both to Judson-era works and early Brown creations, seeing them as primary source material in their current investigations. The imprint of Brown's early innovations extends beyond dance and experimental theater into contemporary visual art as well,

a world that increasingly embraces live performance. This is perhaps why her work is finding receptive houses in major visual art surveys such as the 2007 Documenta 12 in Kassel, Germany, which incorporated multiple Brown creations live, on video, and on paper. A highlight of the November 2007 Performa Festival was Berlin-

<p>seus persistentes precursores, os artistas da dança responderam a essa crise, retornando à simplicidade, abandonando os modelos de companhia, e rejeitando os espaços teatrais que não pareciam mais recebê-los). Alguns dos mais energéticos inovadores do nosso tempo (John Jasperse; Eiko & Koma; Ralph Lemon; Tere O'Connor; Jennifer Monson; Reggie Wilson; e Sarah Michelson) seguem a ideia de realizar danças fora do palco tradicional de prosa, ou transformam esses teatros quando o utilizam como local de apresentação. Essas novas direções nas essências da dança não partiram apenas da necessidade econômica, mas também, de uma resposta aos mais intensificados interesses do público para a interatividade e as mudanças na extensão de sua atenção.</p> <p>Alguns reflexos dessas novas direções eram as séries <i>In:Site/out-</i> parte da temporada 2007-2008 do <i>Walker Center</i> (cinco produções, realizadas pelos artistas que já tinham alguma experiência, foram planejadas para redefinirem o senso de espaço teatral, e conscientemente tirar o foco das divisões entre o público e o performer). Era possível argumentar que alguns</p>	<p>based visual artist Christian Jankowski's "hula hoop dance"; staged on multiple rooftops in downtown New York, it was a direct homage (in concept, strategy, and imagery) to Brown's Roof and Fire Piece originally created and performed across twelve city blocks in SoHo in 1971.</p> <p>Contemporary dance has a layered and densely overlapping history, one in which essential influences and precedents gain clarity with time. It now includes not just different stylistic directions but entire schools, many of which trace their origins to the joyously radical and iconoclastic experiments of Brown and her colleagues of the 1960s and early 1970s. That she continues to create vigorous new work in both choreographic and visual art, while simultaneously witnessing the inspiration her efforts have sparked in new generations, gives one hope for the fragile, ephemeral art form of dance as well as for</p> <p>the potential that a single creative life can hold for its time.</p> <p>NOTES</p> <p>Note on Essay Title: In a 1979 conversation, Yvonne Rainer (footnote 9) asks Trisha Brown what the core source impulse were for her choreography. Her answer began, "From Falling and its opposite, and all in-betweens..."</p>
--	---

principais elementos desses trabalhos (Desenvolvidos pelos Gob Squad da Inglaterra/Alemanha; pelo artista visual novo iorquino Claude Wampler e o coreógrafo Miguel Gutierrez; *The Democratic Republic of the Congo's dance*; o artista Faustin Linyekula, e os artistas do teatro australiano *Back to Back theatre*.) se baseiam nos essenciais experimentos iniciados pelos rebeldes dos anos sessenta.

Os Avanços de Brown tiveram uma ressonância particular da Europa, talvez em segundo lugar, atrás apenas de Merce Cunningham. Isso se deve não apenas as mais diversas décadas de apresentações anuais de sua companhia na França (mas as turnês em Londres, Berlim, Amsterdam, Bruxelas, e outras capitais europeias), e a influência da coreógrafa, em um número considerado de figuras chaves na composição da dança europeia. Por exemplo, a belga Anne Teresa de Keersmaeker e o Norte-americano deportado William Forsythe, são consideravelmente importantes, apresentam duradouros prestígios através do continente e creditam Brown diretamente como uma importante influência. O uso da repetição e de movimentos

(1) Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Wesleyan University Press, 1977), 77-78.

(2) Conversation with the author, March 8, 2008

(3) Deborah Jowett, *Time and Dancing image* (William Morrow & Co, Inc, 1988), 390.

(4) Kelly Apter, "Trisha Brown Dance Company: True Original," *The List* (London), (August,2007): 584

(5) Wendy Peron, "*The Airborn Dances of Trisha Brown*", *Dance Magazine* 76, nº 3(2002): 53

(6) Klaus Kerteen, "Space Travel with Trisha Brown" *Parkett* 20 (1989): 118

(7) Marianne Goldberg, "Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure" in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, exh. Cat., Hendel Teicher, ed.(Andover: Addison Gallery of American Art, 2002) ,31.

(8) Andrew Princz, "*off the grid: Is the 'off the grid' still of the grid?*," *ballet-tanz*, Nº2(2007): 59-61

(9) Trisha Brown and Yvonne Rainer, "*A conversation about Glacial Decoy*," October 10 (1979):30

(10) Marcia Siegal, "*Making Chaos Visible*", *The Hudson Review* 56, nº1(2003):43

<p>puros minimalistas encontrados nos trabalhos de Keersmaecker e a pureza abstrata de suas primeiras investigações de movimentos podem ser vinculados à influência de Brown. Forsythe, diretor artístico por muito tempo do inovador <i>Frankfurt Ballet</i> (e mais recentemente da <i>Forsythe Company</i>); revolucionou o balé e continua sendo um dos mais influentes pensadores sobre a <i>performance</i>; tanto prestígio em todo mundo, diretamente reconhece sua dívida com algumas das ideias de Brown. Assistindo uma palestra há um ano atrás de Brown sobre a teoria do espaço e notação, Forsythe foi ao seu encontro depois dizendo, “Trisha, eu entendi. Pontos no espaço, pontos no espaço!”(11). O trabalho de Keersmaecker e de Forsythe, por sua vez, têm profunda influência nas próximas gerações de coreógrafos, dançarinos e artistas do teatro. Em adição a isso, muitos jovens conceituais coreógrafos europeus, como Frances’s Jérôme Bel e Xavier Le Roy, observaram os trabalhos da era <i>Judson</i> e as primeiras criações de Brown, considerando-os como fontes primárias de material de base para as suas experimentações. As marcas das primeiras ideias inovadoras de Brown se</p>	<p>(11) <i>A Conversion with Trisha Brown and Klaus Kertess</i>”, from DVD <i>Trisha Brown Early Works 1966-1979</i>, ARTPIX Notebooks, 2004.</p>
--	---

estenderam para além da dança, teatro experimental, e também da arte visual contemporânea, um mundo que se desenvolveu abraçando a *live performance*. Talvez seja por isso que o seu trabalho encontra receptividade nas casas especializadas em pesquisas nas artes visuais como a de 2007, Documenta 12 em Kassel, Alemanha, a qual incorporou múltiplas apresentações ao vivo de Brown, no vídeo e no papel. Um destaque do festival *Performa* realizado em novembro de 2007 foi o “*hula hoop dance*” do artista visual Christian Jankowski’s apresentado em múltiplos telhados do centro de Nova Iorque, uma homenagem direta (em conceito, estratégia e imagem) a *Roof and Fire Piece* de Brown, originalmente criada e apresentada entre doze quarteirões do SoHo em 1971. A dança contemporânea tem uma história em camadas e sobreposições, na qual as essenciais influências e precedentes ganharam nitidez com o tempo. Hoje em dia, incluem não apenas diferentes direções estilísticas, mas escolas completas, muitas das quais traçam suas origens nos radicalmente animadores e iconoclásticos experimentos de Brown e seus colegas nos anos sessenta e começo dos anos

setenta. Ela continuou a desenvolver vigorosos novos trabalhos coreográficos e nas artes visuais, enquanto simultaneamente testemunhava como os seus esforços inspiraram as novas gerações, criando esperança para a frágil e efêmera arte da dança, e também como o potencial de uma única vida criativa pode-se manter além de seu tempo.

NOTAS

Nota no título do ensaio: em uma conversa de 1979, Yvonne Rainer perguntou a Trisha Brown, qual era o principal impulso fonte para a sua coreografia. A sua resposta começou com: “From Falling and its opposite, and all in-betweens...”

(1) Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Wesleyan University Press, 1977), 77-78.

(2) Conversa com o autor em 8 de março de 2008.

(3) Deborah Jowett, *Time and Dancing image* (William Morrow & Co, Inc, 1988), 390.

(4) Kelly Apter, “Trisha Brown Dance Company: True Original,” *The List* (Londres), (Agosto de 2007): 584

(5) Wendy Peron, “*The Airborn Dances of Trisha Brown*”, *Dance Magazine* 76, nº 3(2002): 53

(6) Klaus Kerteen, "Space Travel with Trisha Brown" Parkett 20 (1989): 118

(7) Marianne Goldberg, "Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure" em Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001, catálogo de exibicao, editor: Hendel Teicher, (Andover: Addison Gallery of American Art, 2002) ,31.

(8) Andrew Princz, "*off the grid: Is the "off the grid" still of the grid?*," ballet-tanz, N°2(2007): 59-61

(9) Trisha Brown e Yvonne Rainer, "*A conversation about Glacial Decoy*," 10 de Outubro (1979):30

(10) Marcia Siegal, "*Making Chaos Visible*", The Hudson Review 56, nº1(2003):43

(11) *A Conversion with Trisha Brown and Klaus Kertess*", do DVD *Trisha Brown Early Works 1966-1979*, ARTPIX Notebooks, 2004.